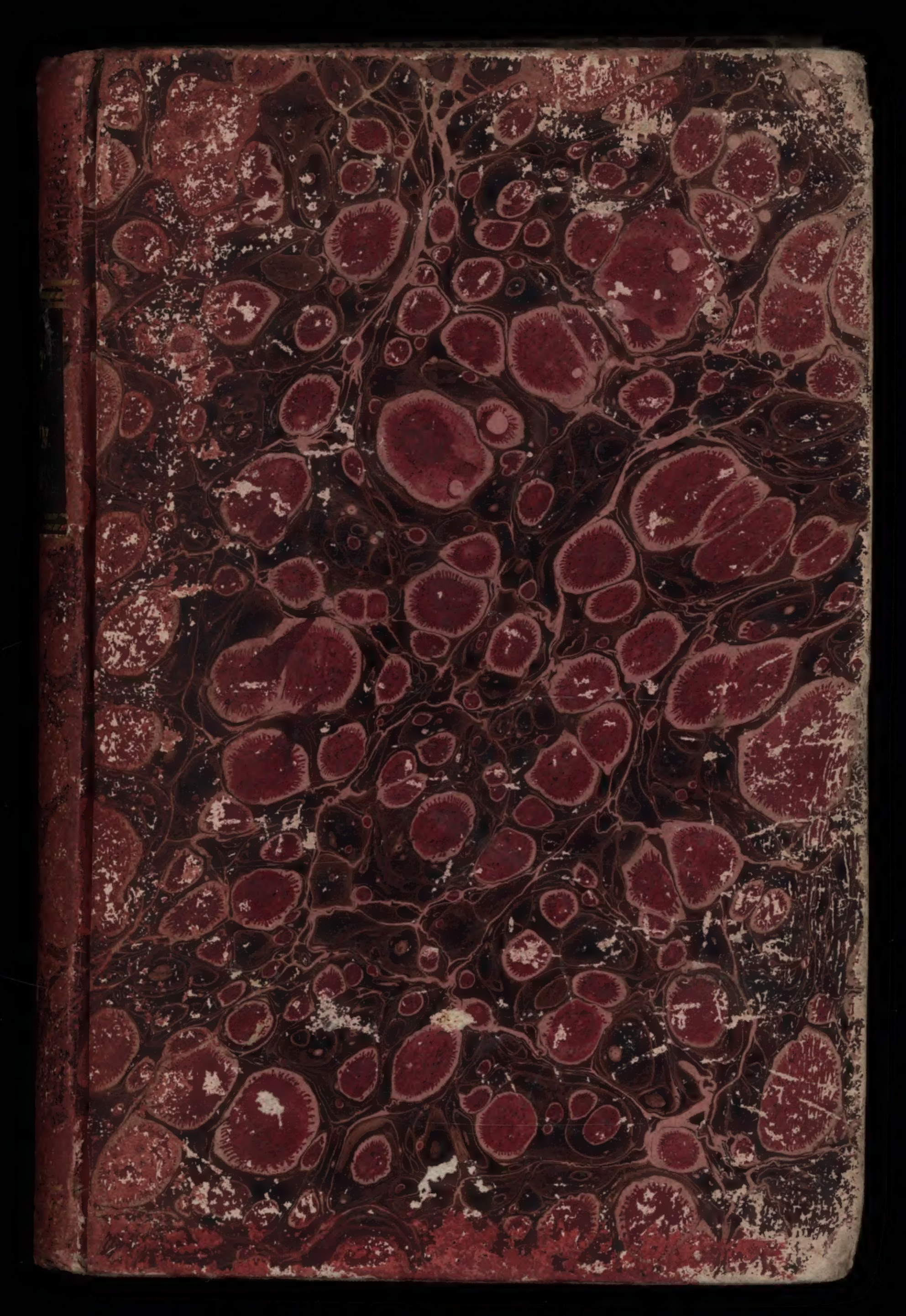
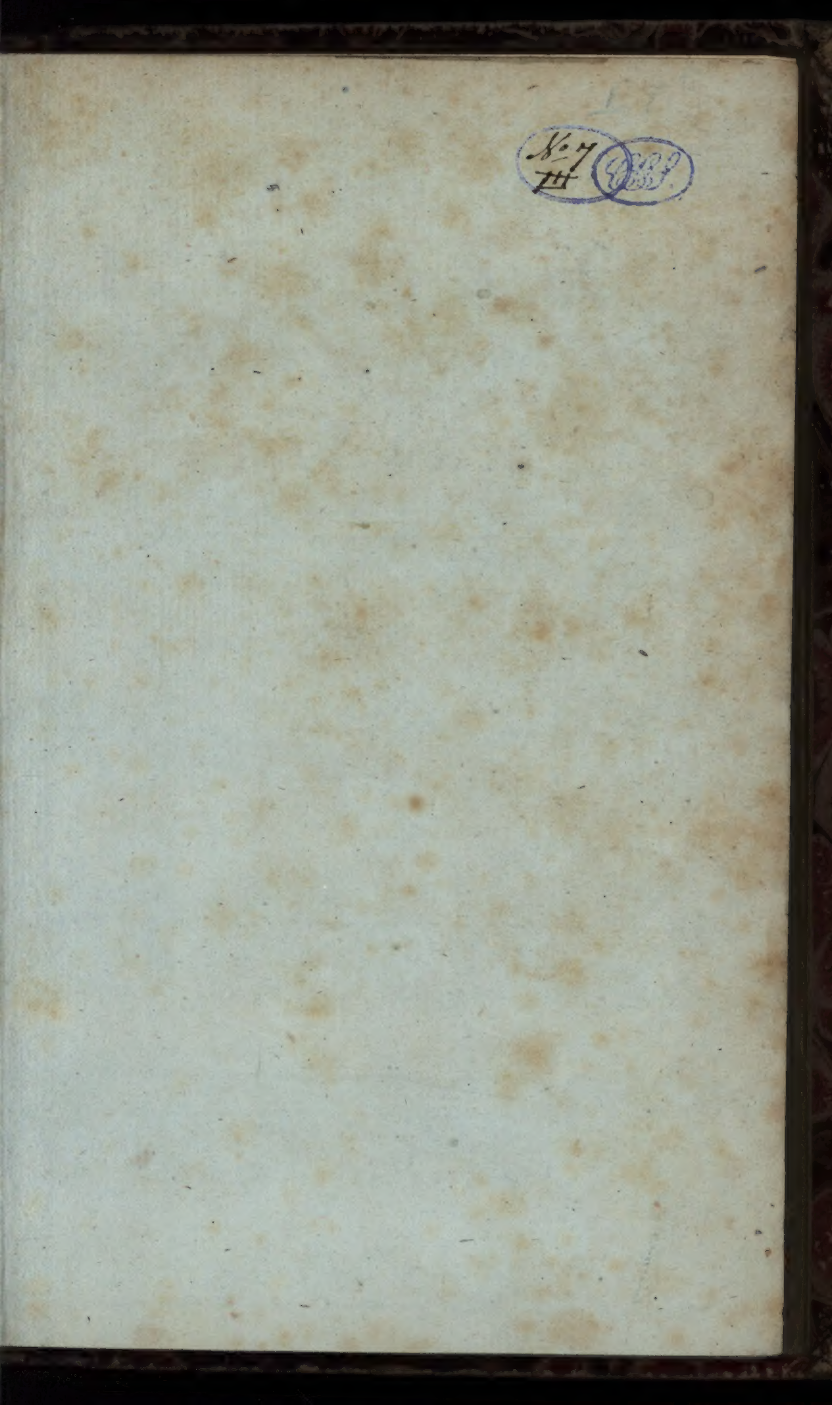
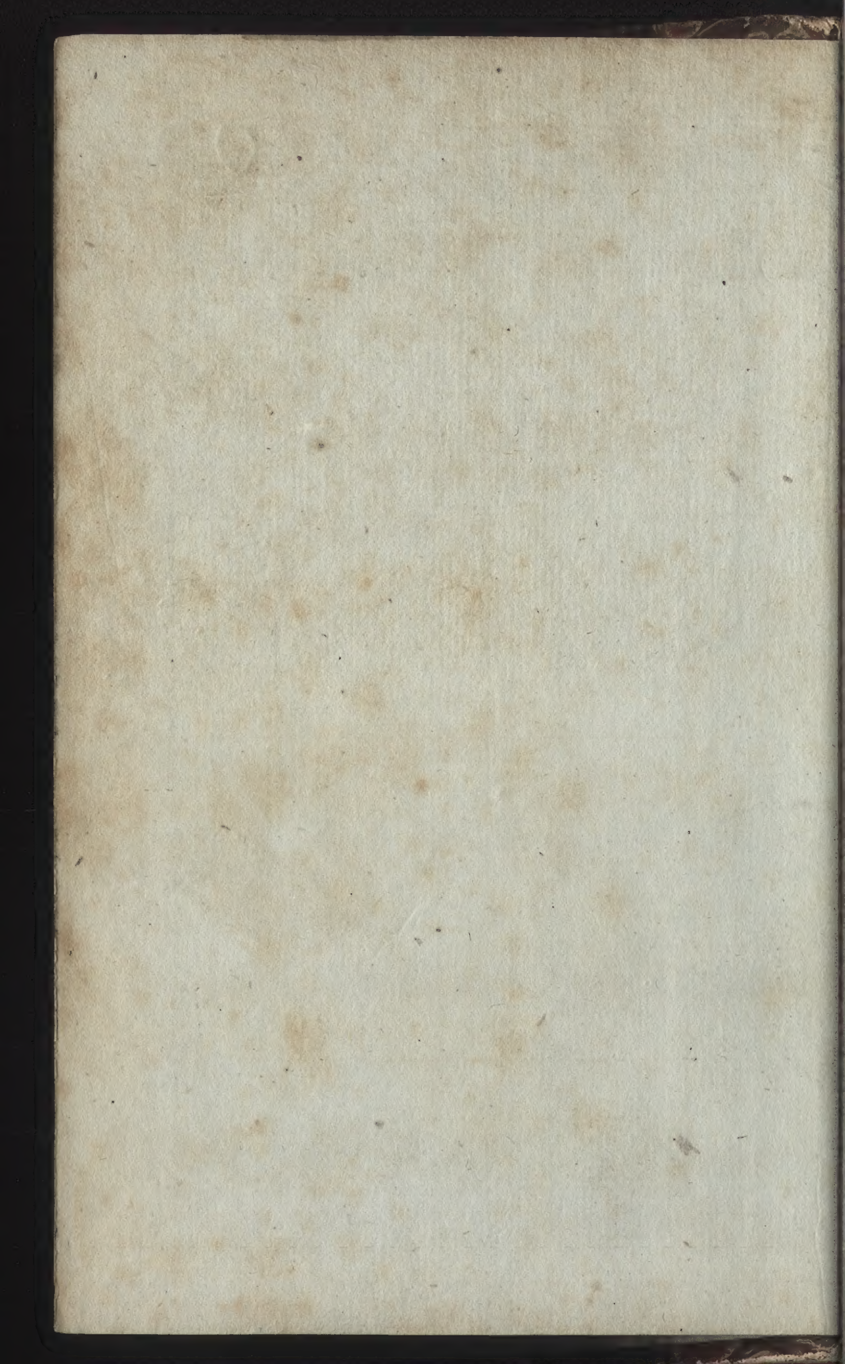



(14931)
87(3)





DIE KUNST IN ITALIEN.

Von

B. Speth.

Dritter Theil.

München, 1823.
Bey J. A. Finsterlin.

Vorrede.

Der Verfasser glaubt zu dem, was er in diesem Bande über die Gegenstände der bildenden Kunst in Italien, als Fortsetzung und Schlufs gesagt hat, hier keine weiteren Bemerkungen beysetzen zu dürfen; er ist ganz seinen früheren Ansichten, seinem früheren Plane gefolgt. — Nur über die darin enthaltene geschichtliche Darstellung der Tonkunst in Italien und die Art ihrer Zusammenstellung hält er für nöthig, vorläufig eine kurze Rechenschaft zu geben.

Dafs dieser Abschnitt einen integrierenden Theil dieses Werkes ausmache, geht

von selbst aus der Allgemeinheit dessen Titels: die Kunst in Italien hervor.

Italien ist das Land, wo die Tonkunst (abgesehen von der älteren griechischen) ursprünglich als Gesang für die Kirche ihre ersten Keime trieb, sich zu einem hohen Grade von Vollkommenheit ausgebildet, aber auch ihren Verfall erlebt hat, und zwar als Folge einer verkehrten Richtung, die sie später in andern Musikgattungen, nahmentlich im Opern- und Kammer-Style, eingeschlagen hatte.

So durchlief die Musik in Italien ihre eigenen Perioden vom Ursprunge daselbst, von ihrer Blüthe bis zum Verfalle; darum hätte sich auch füglich unsere geschichtliche Darstellung davon auf Italien allein beschränken können.

Allein Italien blieb hierin nicht ohne den wesentlichsten Einfluſs auf die übrigen

Länder. England und Frankreich zogen zuerst und unmittelbar aus Italien den Unterricht in der Musik; Spanien, Deutschland und die Niederlande aber mittelbar, d. h. zunächst aus Frankreich und England. Zwischen diesen Ländern und Italien blieb nun ein steter Verkehr; hatte dieses sich früher schon Manches angeeignet, was jenen noch mangelte, so geriethen doch auch jene bald auf Neuerungen und Entdeckungen, die diesem noch fehlten und womit sie wetteifernd darauf zurückwirkten.

Auf diese Art wuchsen Stamm und Verästung in der Folge innig und unzertrennlich wie zu einem organischen Ganzen zusammen, dessen Geschichte in so viel verschlungener Verzweigung durcheinander läuft, daſs wir nothwendig auch des Ganges der Musik bey den übrigen Nationen hier gedenken muſsten, sollten nicht bedeutende

Lücken dadurch entstehen, daſs wir Italien aus dem Zusammenhange herausgehoben und für sich allein berücksichtiget hätten.

Auſser Kirchers Musurgia universalis und des Abts Gerbert Scriptores ecclesiastici de Muſica sacra, bediente sich der Verfasser noch des zweyten Bandes von Forkels allgemeiner Geschichte der Musik zum Leitfaden. — An Material fehlt es in diesem Bande wohl nicht, aber desto mehr an Deutlichkeit und systematischer Ordnung.

Es ist nicht leicht in Forkels Weitschweifigkeit sich zu finden, womit er den Zusammenhang zu oft unterbricht und es schwer macht, jene Stelle genau wieder aufzufinden, wo er den Faden der Geschichte aufs neue angeknüpft, um ihm von Jahrhundert zu Jahrhundert mit Leichtigkeit folgen zu können. — Dieses sonst sehr verdienstvolle Werk ermangelt durchaus jener

strengen Consequenz, die bey einem so verwickelten Gange der Geschichte, in welchen sich, und zwar in einer und derselben Angelegenheit, mehrere Nationen getheilt haben, durchaus nothwendig ist, um im Verfolge desselben nicht nur die Hauptepochen, sondern auch ihre Durchführung deutlich, bestimmt begränzt und zusammenhängend vor Augen zu haben.

Der Verfasser war darum eifrichst bemüht seiner gedrängteren geschichtlichen Zusammenstellung der Tonkunst mehr Klarheit des Zusammenhangs zu geben, jedes Jahrhundert mit seinen Meistern und deren wesentlich neuen Zuthaten vom andern zu trennen, und so den wiewohl nur langsamen Schrittes wachsenden Fortgang der Musik zu bezeichnen, Alles in chronologischer Folge.

Forkels Nachrichten reichen nur bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Für die folgenden hielt sich daher der Ver-

fasser an **Martini's** Saggio pratico del Contrapunto, an **Arteaga's** Geschichte der italienischen Oper, hinsichtlich ihres Ursprungs, an **Gerber's** altes und neues Tonkünstler- und **Kochs** Musikalisches-Lexicon. — Vieles konnte er auch hier aus eigenen Beurtheilungen schöpfen, da er Gelegenheit hatte, eine bedeutende Anzahl der beſsten Werke aus dem sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderte selbst zu hören. Dasselbe gilt um so mehr von den musikalischen Compositionen des achtzehnten ins neunzehnte Jahrhundert, die uns, so zu sagen unmittelbar nah, um so leichter ein vergleichendes Urtheil zuließsen, da sie gegenwärtig sowohl in der Kirche, als auf der Bühne und in Concerten ausschließsend an der Tages-Ordnung sind.

Die Liebe zur Tonkunst, die er nicht minder, als die zu den zeichnenden Künsten schon von Jugend auf gehegt, lieſs ihn nicht

leicht eine Gelegenheit versäumen, sein Ohr dem Classischen zuzuwenden, aber auch oft genug an nicht Classischem den hervorstechenden Werth des erstern zu prüfen, und Urtheil und Geschmack durch Vergleichung daran zu schärfen und zu erkräftigen.

Was dem Verfasser endlich eine grofse Erleichterung gewährte, war die hier mit dem wärmsten Dank anerkannte thätige Unterstützung von Seiten des Herrn Ett, Organisten an der St. Michaels Hofkirche. Diesem trefflichen Theoretiker und practischen Künstler verdankt er viele der interessantesten Notizen, wesentliche Ergänzungen, sachkundige Urtheile, manche Berichtigungen und mehrere andere Zuthaten, die den Verfasser in Stand gesetzt, seiner Zusammenstellung jenen Grad von Vollständigkeit zu geben, den er wenigstens in ihren Hauptperioden beabsichtiget hat.

Ob und in wieferne er damit den Zweck erreicht, seine Leser in den geschichtlichen Gang der Tonkunst überhaupt und der Kirchenmusik ins Besondere, so viel ihm möglich gewesen, deutlich einzuführen, das erwartet er von dem kunstverständigen Urtheile Anderer.

München im August 1822.

Der Verfasser.

Inhalt.

Seite

Wir haben den Vatikan verlassen, um jetzt unsere Aufmerksamkeit auf andere Gegenstände des unermeſslich kunstreichen Roms zu richten. Man sollte zwar glauben, mit dem Vatikane sey schon Alles erschöpft, was die bildende Kunst Groſses und Herrliches je hervorgebracht hat. Es ist wahr, einem Laocoon und Apollo, dem Torso und Antinous, und gar Vielem des Gewähltesten aus der plastischen Kunst, so wie der Zusammenstellung einer so groſsen Anzahl von Bildwerken, wird man nirgends mehr begegnen. Auch hat sich Michel-Angelo nirgends gewaltiger hervorgethan, als im jüngsten Gerichte, nirgends gröſser und in seiner Art überlegener gezeigt, als an der Decke der Sixtina. Indeſs was wir auch von Raphael gesehen haben und noch sehen werden, es zeigt uns immer den Einzigen, den Unvergleichbaren; doch ganz und als das gröſste und umfassendste Genie von Allen, finden wir ihn nur in seinen Werken des Vatikans.

Darum bleibt es auch in eben der Beziehung wahr, dafs dieser Pallast der einzige in der Welt ist, dem nie einer gleich kommen wird, und den man defswegen nie oft genug betreten, nie wiederhohlt genug zu demselben zurückkehren kann, um den Geist an dessen Gehalt reichen Schätzen zu beleben und zu erkräftigen. Bey allem dem hat Rom, wie vielleicht keine Stadt, noch eine zahllose Menge von Kunstwerken aufzuweisen, die, auch aufser jenen des Vatikans, einen höchst erfreulichen Genufs gewähren. Dahin rechnen wir die Sammlungen von Antiken mehrerer privat Palläste, aus welchen freylich Manches des Vorzüglichsten schon früher von verschiedenen Päpsten für die Sammlungen des Vatikans und Capitols erkauft; Vieles, in den neuern Zeiten, an Auswärtige überlassen wurde. Auch an Gemählden jeder Art fehlt es wohl nirgends.

Wie Rom noch heut zu Tage das Ziel aller Reisenden ist, seyen es Künstler oder Kunstliebhaber; so scheint es, haben sich auch in den älteren Zeiten der Kunst alle Wünsche Beyder zunächst auf Rom vereiniget.

Viele Künstler mochten sich damahls aus Neugierde, Raphaels hochberühmte Werke zu schauen, viele des Studiums wegen, dahin begeben haben; andere dahin berufen worden seyn, um dort mit

den beſsten Meistern in Concurrenz zu arbeiten. So entstand ein rühmlicher Wettstreit, aus welchem sich nach Verschiedenheit der Schulen eine immer gröſsere Mannigfaltigkeit des Styles, und, nachdem die Künstler schon einmahl angefangen hatten, den strengeren Ernst der Kunst zu verlassen, selbst eine zunehmende Verschiedenheit des Geschmackes bey den Liebhabern entwickelte; so, daſs jetzt der Eine sich für diesen, der Andere für jenen Meister mit Vorliebe erklärte und ihm Beschäftigung gab.

Es fehlte wirklich nicht an Kunstbeschützern der Art, von den Häuptern der Kirche an, bis zum Letztern derer, die ihrem Stuhle zunächst stehen, Andere sind ihrem Beyspiele gefolgt; und Allen both die Menge der Kirchen und Palläste die erwünschtesten Räume dar, sie mit den Werken ihrer Günstlinge schmücken zu lassen.

Und so dürfte es gekommen seyn, daſs man jetzt in Rom Gemählde aus allen Schulen Italiens sieht, wozu wir besonders die Fresken in Kirchen und Pallästen zählen, deren Ausführung in anderen Städten, wo sich der Kunst-Styl selbstständig gemacht und erhalten hat, wie in Florenz, Siena, Perugia u. s. w., fast ausschlieſsend nur den Meistern ihrer Schule überlassen worden ist.

Kein Wunder also, daſs Rom jetzt hierin eine gröſsere Mannigfaltigkeit von Werken darbiethet, als jede andere der genannten Städte, die sich gröſsten Theils nur auf ihre eigenthümlichen Schulen beschränken. Ob aber diese grössere Mannigfaltigkeit, vor Allem des Styles, auch zugleich eine Mehrzahl beſserer Werke in sich enthalte, daſs ist eine andere Frage.

Wir besteigen zuerst

Das Capitol.

Es liegt auf dem capitolinischen Hügel, dessen Benennung zufälligen Ursprungs ist. Denn als man hier die Fundamente zu Jupiters Tempel grub, fand man einen Menschen-Schedel, welches Ereigniſs die Auguren dahin gedeutet, daſs Rom einst das Haupt der Welt werden würde, und deſswegen diesen Hügel den capitolinischen genannt haben sollen. Die Seher hatten sich damahls in ihrer Weiſsagung auch nicht betrogen. Seit jener Zeit nannte man diesen Ort mit seinen Gebäuden das Capitol, und jetzt in verdorbener italienischer Sprache auch Campidoglio.

Dieser Hügel hatte zu beyden Seiten noch zwey höhere Gipfel. Auf dem zur Linken, wo jetzt die Kirche Ara Cöli liegt, stand der prächtige Tempel des Jupiter Capitolinus, ein stolzes

Werk des stolzen Tarquin. Auf dem gegenseitigen und wahrscheinlich noch höheren — jetzt Monte Caprino — war die capitolinische Feste erbaut. Zwischen beyden Spitzen befand sich der Platz (intermonzio), worauf sich die übrigen Gebäude des Capitols befanden und das heutige erbaut ist.

Aber von allen jenen Bauwerken, dem viereckigen Porticus des Scipio Nasica, über dessen Mitte der Triumphbogen des Nero errichtet war; von der öffentlichen Halle; dem Tabularium, worin 4000 eherne Tafeln mit Senatsbeschlüſsen aufbewahrt wurden, und dem Ateneum zum Unterrichte in den freyen Künsten, ist auch nicht eine Spur mehr sichtbar. Alles ist in den Zeiten des Brandes und der gewaltsamsten Verheerungen dieser Stadt untergegangen.

Gleiches Schicksal katten die Tempel der Juno moneta, der Fortuna privata und primogenia, des Jupiter Custos, die alle nebenan in der capitolinischen Feste sich befanden, mit dem gegenüber gestandenen Pracht-Tempel des capitolinischen Jupiter.

Kaum passen hierher noch des Dichters Worte:

Stat magni nominis Umbra!

Denn von allen jenen Herrlichkeiten übriget nur noch eine aus entsetzlichen Quaterstücken übereinander geschichtete Mauer, von schwarzgrauem Ansehen. Sie sollte den sandigen Hügel unterfangen, und ihm Dauer und Festigkeit geben. Das hat sie auch treulich gethan; denn sie selbst vermag einer Ewigkeit Trotz zu biethen.

Drey Zugänge führten ehemahls zu diesem Hügel. Der eine, von der Seite der Tiber her, zum Tarpeischen Felsen; der andere aus jener Gegend des Forums, wo einst der Bogen des Tiberius gestanden, zur Citadelle; über den dritten endlich, der beym Bogen des Septimius Severus seinen Anfang genommen, zogen die Triumphatoren nach dem eigentlichen Capitol.

So war der ursprüngliche Zustand dieses in jeder Hinsicht merkwürdigen Berges, dessen zu gedenken jeder sich im Geiste gedrungen fühlt, steht man hier oben, von wo aus das stolze Rom einst das Regiment über die Welt geführt hat.

Heut zu Tage besteigt man das neue Capitol, von der Stadt her, auf einer breiten Treppe; ein Werk des Michel-Angelo. Oben ist der majestätische, gleichseitig-viereckige Platz von drey imposanten Gebäuden umgeben, von Vorne aber, zu beyden Seiten des Aufgangs mit einer Balustrate geschlossen.

Das mittlere Gebäude, die Senatorie, wurde schon unter dem Pontifikate Bonifaz IX., und zwar über dem Vorsprunge der oben erwähnten Grundmauer des alten Capitols, auf der Stelle des römischen Tabulariums, errichtet. Paul III aus dem Haus Farnese, liefs dessen Aufsenseite durch Michel-Angelo verzieren, und nach dessen Plan in demselben Geschmacke die beyden Seiten-Flügel dazu bauen. In dem zur Linken befindet sich das sogenannte Museum Capitolinum mit den Werken der Sculptur; rechts gegenüber, im Pallaste der Conservatoren, die Sammlung der Gemählde.

Aus der Mitte des freyen Platzes erhebt sich die eherne Bildsäule Marc-Aurels zu Pferd. Wie er so fest und sicher da oben sitzt, der kaiserliche Herr! wie gütig und erhaben in einem Momente, Glück und Friede spendend der ganzen Welt!

Aber, was hat man nicht Alles an dem Pferde getadelt und bekritelt. Doch nur an der Form; das herrliche Motiv entschwand den materiellen Blicken der Richter. Dem Thiere fehlt nur das Leben, um davon zu sprengen. Wie eilfertig es thut, dabey die Füfse so seltsam gestellt, als sey es von Innen unaufhaltsam getrieben, die Segnungen seiner theuern Last nach allen Reichen der Erde zu tragen! Dieses Motiv allein überwiegt un-

seres Erachtens alle jene Mängel, die der Bau des Pferdes hinsichtlich mancher Theile einer Natur- und Schulgerechten Form hat, und die es allerdings zum Studium, als Modell, unbrauchbar machen.

Daſs aber die beyden französischen Kunst-Richter Levesque und Diderot vorlängst den Kopf dieses Pferdes für den eines Rhinoceros, oder gar für einen Kuhkopf angesehen haben *), das lag wohl an ihnen selbst, nicht an dem Pferdekopf.

Uebrigens muſste Michel-Angelo mit anderen Augen gesehen haben, wenn man ihn zu diesem Pferde sagen läst: Recordati, che sei vivo e cammina!

Museum Capitolinum.

Der reiche Inhalt dieser Sammlung besteht aus antiken Inschriften, Basreliefs, Sarkophagen, Vasen, egyptischen Alterthümern, Bronzen, aus einer bedeutenden Anzahl von Statuen und Büsten, und noch vielen andern antiken Fragmenten. Alle diese Schätze sind nicht nur in mehreren Zimmern und einem groſsen Salle, sondern selbst Manches davon im Porticus, in dem Hofraume, auf der Treppe und im Vorplatze zu den Zimmern aufgestellt.

---

*) Encyclopédie méthoque etc. Paris 1788. Beaux Arts. Art. Equestre. p. 258.

Daſs hier nicht Alles von gleichem Werthe seyn könne, und unter dem Vorzüglicheren auch vieles Mittelmäſsige Platz finden muſste; daſs manche Gegenstände durch bedeutende Restaurationen Vieles an ihren ursprünglichen Vorzügen eingebüſst; andere dagegen nur theilweise Schönheiten zu erkennen geben, das läſst sich bey so reicher Sammlung wohl nicht anders erwarten.

Wir machen daher nur auf Mehreres, was uns in der Betrachtung als das Wesentlichste vorkam, aufmerksam.

Unter den Basreliefs auf den vier im ersten Zimmer befindlichen Sarkophagen ist der Amazonenkrieg wohl das Beſste und durchaus Befriedigendste von Allem.

Auch die Vase in der Mitte, vorzugsweise die capitolinische genannt, vom reinsten Geschmacke antiker Form und schöner Vollendung, ist der Betrachtung würdig.

Aus den folgenden Gemächern bemerken wir zunächst:

Eine Psyche mit den Schmetterlings-Flügeln. Blick und Aufmerksamkeit sind auf einen fernen Gegenstand gerichtet. Alles ist ungemein zart an diesem holden Gebilde, die Stellung reitzend.

Das Kind, das mit einem Schwane spielt ist in jeder Hinsicht ausgezeichnet; Form und Charakter sind vortrefflich, Alles im Geiste des zartesten Alters; das Fleisch von kerniger Fülle.

Eine weibliche Figur sitzend dargestellt mit Gewand, und vor andern an dem Arme kenntlich, der in den, um den Sitz geworfenen Falten ihres Mantels ruht. Hinsichtlich der letzteren beweiset der Künstler durchaus richtige Wahl und guten Geschmack. Der Situation des Ganzen liegt viel Natur zum Grunde.

Eine jugendlich männliche Gestalt, bekannt unter der Benennung des capitolinischen Antinous, wahrscheinlich wegen seiner völligen Anspruchslosigkeit, worin er dem belvederischen Antinous etwas ähnelt. Ein vortreffliches Werk und mit das Beſste dieser Sammlung, das mehr durch sein wohlthuendes Ebenmaſs der Glieder, als durch gewähltere Schönheit der Formen das Auge anzieht. Das zarte Fortgleiten der Linie um die schöne Gestalt gibt ihr einen besonderen Reitz.

Der Ludovisische Fechter, auch der sterbende Fechter genannt. Jene Benennung hat er von seinem früheren Standorte, der Villa Ludovisi, aus welcher er in dieses Museum gekommen ist. Gegen die letztere aber ist Vieles einge-

wendet worden. Wir sehen davon ab, und halten uns an das Werk selbst, daſs wir seiner durchaus wahren und lebendigen Auffassung der Natur wegen, im Ganzen für das Beſste dieser ganzen Sammlung halten.

Daſs diese Figur überhaupt einen sterbenden Menschen vorstelle, dafür bürgen uns ihre Lage, Bewegung und der Ausdruck, die, alle von der Natur entlehnt, wahrer und natürlicher nicht seyn könnten. Zur Erde hingestreckt, versucht der Unglückliche mit vorwärts gesenktem Kopfe, und an die Erde gestämmtem Arm, sich vom Falle aufzurichten. Aber die Beine, in dieser Lage das einzige Mittel die versuchte Kraft des Oberleibes zu unterstützen, und ihr nachzuhelfen, versagen den Dienst. — Dieser herrliche Contrast zwischen angestrengter Kraft und gänzlicher Erschlaffung der Glieder, und die charakteristische Bezeichnung beyder sind mit trefflicher Zeichnung verbunden so überraschend, daſs wir dieses Werk und seinen Meister mit zu den merkwürdigsten des Alterthums zählen.

Hier ist Alles wahr und lebendig, ja selbst in der völlig hingeschwundenen Kraft noch wahr und lebendig. Ein solches Leben aber ist uns lieber, als eine leblose über die wirkliche Natur hinaus idealisierte Schönheit körperlicher Formen,

deren freylich unser Sterbender hier entbehrt; da sich an ihm nur die wirkliche, und an dem sträubigen Haupthaare und dem Knebelbart wohl gar noch eine gemeine Natur zu erkennen gibt.

Die capitolinische Venus, ganz nach dem Motive der Mediceischen, und in derselben Situation, nur mit einem andern Beywerk, einer Vase, auf welcher ihr Gewand liegt, und die auf die Handlung des Badens zu deuten scheint. Der Kopf ist nach keinem Ideale gebildet, wenigstens nach keinem lieblichen; auch thun die in allen Theilen grofsartiger gehaltenen Formen des Körpers nicht die reitzende Wirkung, wie bey der feiner gegliederten Mediceischen; sie machen bey derselben zierlichen Haltung und Bewegung des Körpers doch bey Weitem nicht den Eindruck von Grazie und zarter Jungfräulichkeit, wie jene. Aber sie ist ungleich besser erhalten: aufser einigen Fingern an beyden Händen, bemerkt man nichts Modernes an ihr.

Eine Juno ganz im Charakter dieser Göttinn, die würdige Gemahlinn Jupiters. Keine aufblühende Schönheit mehr, Alles ist wohl ausgebildet, weiblich vollkommen an ihr. Die Stellung ist imposant, und auf den wohlgeordneten Faltenwurf hat der Künstler in der Ausführung vielen Fleifs verwendet.

Die Statue eines Fauns, er spielt die Flöte, ist in jeder Hinsicht, was Behandlung und Charakter natürlicher Einfalt betrifft; ausgezeichnet.

Eine stehende männliche Figur von reiferem Alter. In der herabgesenkten Rechten hält sie eine Rolle. Schultern und Brust sind unbekleidet. Der Mantel fällt unterhalb der letztern bis über die Knie, und zwischen der aufwärts gebogenen Linken herab. Ein schöner, männlicher Bau, nicht über die wirkliche Natur gesteigert. Charakter und Stellung höchst wahr und einfach. Das Gewand durchaus, und in seiner Lage besonders um die rechte Seite des Oberleibes und über den Schenkel und das Knie herab, von ausgezeichneter Schönheit. Aber ihre Benennung: Zeno, verbürgen wir nicht.

Sonst verdienen noch einzelner Schönheiten wegen, als einer besondern Beachtung würdig, genannt zu werden: die Statuen eines Kindes mit der Maske; eines Amors, der den Bogen spannt; eines jungen Mannes, im egyptisch-griechischen Style, kolossal; einer griechischen Isis; einer Amazone, und einer weiblichen Figur, die ein Gefäſs unter dem Schleyer trägt.

Auch an Büsten ist diese Sammlung reich, vorzüglich von Dichtern, Philosophen, Rednern

und andern ausgezeichneten Männern Roms und Griechenlands. Es ist aber im Ganzen weniger auf ihre Benennung, als auf die physiognomische Mannigfaltigkeit, und das charakteristisch Eigenthümliche derselben zu achten.

In dieser Beziehung sind sie alle, und jene am Meisten, welche als unbekannt aufgeführt werden, höchst interessant. Was das für Gestalten sind, wie sonderbar die Züge, keiner dem andern ähnlich, in diesem versteinerten Leben gerade so, wie im wirklichen! Hier eine länglicht spitze Form mit flachen Zügen, dort ein rundes, breites Gesicht, mit derbem Knochen- und Muskelbau. Vergebens sucht ihr darunter die griechische Schönheit des Profils mit ihrem reineren Verhältniſs der Theile. Hier eine niedere, plattgedrückte; dort eine hohe, gewölbte Stirne, bald mit stumpfer, bald mit langer hervorstehender, oder einwärts gebogener Nase; den Mund vom Bart umwachsen. Die Augenbraunen hoch und ruhig gewölbt, oder bedeutsam herab und zusammengezogen, ernst und finster mit scharf gefurchter Stirne. Bald edlere Züge, bald gemeine bis zum Bizarren.

Die Physiognomen haben hier ein weites Feld ihren Scharfsinn zu üben, und sie alle mit dem

darin vernarbten individuellen Charakter eines Jeden zu deuten.

Wir führen indessen mehrere mit ihren Nahmen an, die uns hinsichtlich des Charakters und der Behandlung wesentlich ausgezeichnet scheinen.

Die Büste mit dem Nahmen Miltiades, die Züge sind kräftig hervorgehauen.

Eine Herme, den Epikur und seinen vorzüglichsten und geliebtesten Schüler Metrodor vorstellend. Beyde Köpfe sind schön gearbeitet und von sprechendem Ausdruck. Die Aechtheit der Aufschrift dürfte nicht leicht bezweifelt werden.

Der alte Homer ist doch überall derselbe. Hier kömmt er viermahl vor. Doch unstreitig gebührt jenem Exemplare mit dem rückwärts unter dem Halse befindlichen Merkmahl einer unbedeutenden Beschädigung*) der Vorzug vor den übrigen.

---

* Die Ursache dieser Beschädigung rührt von einem merkwürdigen Zufalle her. Es war nähmlich dieser Kopf, gleich einem gemeinen Werksteine, umgekehrt in einer antiken Mauer, unter dem Casino Gaetani in der Strafse, die von S. Maria Maggiore nach dem Lateran führt, eingemauert. Bey Einlegung der Mauer erhielt der untere Theil durch die Picke des Arbeiters jene Beschädigung. Zugleich trennte sich der Kopf von diesem Theile, und beyde Stücke fielen herab. Sie wurden am andern Tage von zwey Arbeitern gefunden, und an Francesco Ficorini, einen Antiquaren, in Rom verkauft.

Wir können das Charakteristische dieses schönen Kopfes nicht lebhafter schildern, als mit den treffenden Versen des gelehrten Grozius, nach einem griechischen Texte:

„Senium praeferre videtur,
Dulce sed hoc senium est, et ab illo ditior ori
Gratia: conveniunt gravitas et amabile quiddam:
Blanda verecundo majestas lucet in ore:
Innatat in curva canus cervice corymbus
Vertice descendens, et circumfunditur aures.
Mento barba cadens spatio dispescitur amplo
Mollibus illa pilis, multoque volumine, nec se
Cogit in angustum, sed late excurrit, et infra:
Et vestis simul est ea pectoris, et decus oris.
Nuda comis frons est, et adest sapientia fronti,
Unde sibi mores ducat puer: extat utrinque
Umbra supercilii; namque ars hoc provida vallum
Addiderat, vacui suberant quia luminis orbes,
Non nihil introrsum sese cavat utraque mala,
Utraque sulcatur rugis, sed utrique venustus
Est pudor etc."

Man sollte glauben unsere Büste hier hätte dem Dichter zur Begeisterung gedient.

An jene reihen sich nun ihrer Schönheit wegen, die Köpfe eines Mitridates und Diogenes an.

In dem folgenden Gemache zeichnen wir unter andern als besonders aus: die Büsten eines

Nero und Commodus, des Caligula, eines Marc-Aurel, einer Lucilla und der jüngeren Faustina, Ausdruck, und Behandlung des Marmors sind gleich vortrefflich.

Weiterhin sind einer vorzüglichen Beachtung würdig: die Büste einer Muse und zweyer Bachantinen; zwey unbekannte Köpfe vom schönsten Charakter; die Büste Alexanders des Grofsen von tiefem, ernstem Ausdruck; der Kopf eines Jupiter Ammon von breiten, grofsartigen Formen; zwey schöne Amazonen-Köpfe; die Büste einer Ariadne ausgezeichnet und eines Paris mit phrygischer Mütze, der letzteren würdig.

Endlich gedenken wir noch der, schon durch Plinius Beschreibung berühmten, antiken Mosaik aus harten, natürlichen Steinen, die in der Villa Hadrians bey Tivoli gefunden worden, und vier Tauben, die am Rand einer Schale sitzen, vorstellt. Dieser Gegenstand ist in neuerer Mosaik, im Kleinen, vielfältig, gut und schlecht, nachgebildet worden.

Der Pallast der Conservatoren.

Dieses Gebäude steht dem, so wir eben verliefsen, gegenüber, und enthält, aufser mehreren

plastischen Bildwerken vorzüglich in Bronz, auch eine Sammlung von Gemählden.

Ehe wir von dieser Meldung thun, zeichnen wir von jenen noch folgendes Wenige aus.

An der Wand, nach dem ersten Ruheplatz der Treppe, vier Basreliefs von Marmor; ihr Inhalt steht in Beziehung auf Marc-Aurel. Die Figuren sind lebensgroſs. Auf dem ersten opfert der Kaiser vor dem Tempel des Jupiter capitolinus; auf dem zweyten sieht man ihn im Triumphzuge, er wird von der Sieges-Göttinn gekrönt; auf dem dritten sitzt er zu Pferd, neben ihm der Prätor, der für die knienden Germanen um Frieden bittet; auf dem vierten übergibt ihm Roma, im Symbole einer Kugel, die Herrschaft der Welt.

Trotz mancher Gebrechen hinsichtlich eines richtigen Verhältniſses der Figuren, sind Anordnung, Ausdruck und Gewandung derselben so gut, daſs man das Ganze zu den beſseren Werken römischer Sculptur zählen kann. Das erste dieser vier Basreliefs zeichnet sich durch Schönheit vor den drey übrigen besonders aus.

Was sich im Inneren der Gemächer selbst befindet, davon erwähnen wir nur eines sitzenden Knaben (*Spinarius*), der sich den Dorn aus dem Fuſse zieht; in Bronz. Die Formen

geben mehr die Natur, als das Ideal zu erkennen; doch ist Alles weich und charakteristisch behandelt. Die Sorgfalt und Aufmerksamkeit, womit der Knabe zu Werke geht, könnte nicht treffender ausgedrückt seyn.

Auch der Opferknabe aus Bronz, der auf einem Leuchter steht, ist ein recht liebliches Gebilde.

Von den bronzenen Büsten bemerken wir die eines Junius Brutus, und die des Michel-Angelo, letztere wegen der wohlgetroffenen Aehnlichkeit.

Sonst gehören noch in den beyden letzten Zimmern die Köpfe einer Ariadne und eines Hadrian zu den beſseren dort befindlichen Werken.

Gallerie.

Wir kommen jetzt zu den Gemählden dieses Pallastes. Sie sind in zwey Gemächer vertheilt und bey Weitem nicht so zahlreich und ausgesucht, daſs sie nicht von dem Inhalte mancher privat Sammlung der Stadt übertroffen würden.

Unter die gröſsere Zahl von Bildern gehören die Werke der drey Carracci, des Guido, Domenichino, Pietro da Cortona, Guercino, und noch anderer aus dieser Schule.

Man sieht darunter Einiges von Giorgione, Giovann Bellini, Tintoret und Paolo Veronese.

Guido hat sich hier keine Lorber gesammelt, am wenigsten mit seinen gröſseren Bildern, einer Ariadne, welcher Venus den Bachus zuführt, und einer Entführung der Europa. Das Beſste von Allem ist seine Fortuna, von breiter, geistreicher Behandlung und groſser Durchsichtigkeit in den Schatten. Sie war so glücklich den Rückweg von Paris nach dem Capitol wieder zu finden. Die Kopie davon in Neapel ist ohne Werth. Eine zweyte, die sich in der Gallerie zu Schleiſsheim befindet, ist schön und von der zarten Ausführung etwa eines Albani.

Aber die kleineren Bilder der Carracci, etwa fünf, sind allerliebst. Hier söhnt man sich gern mit Manchen ihrer Unarten im Groſsen wieder aus; und man muſs sich wundern, wie sie sich im Kleinen so haben zusammen nehmen können.

Unter Domenichino's Gemählden zeichnen wir vier Landschaften als vorzüglich aus, und zählen überhaupt zu den charakteristischen Merkmahlen seiner Landschaften folgende: Groſsartigkeit der Komposition, groſse, hervortretende Massen im Gewölk und in den Baumgruppen,

aber mit weniger Rundung und Auseinandersetzung der einzelnen Parthien und kleinlicher Beblätterung. Da und dort gelb belaubte Zweige. Kräftige Haltung, breite Behandlung der Ferne und des Gebüsches, auf welchem die Lichter mager aufgesetzt sind. Bräunlich grüner Ton in der Färbung des Vordergrundes.

Ganz besonders vergnügten wir uns an einem schönen Massolino da Ferrara, des Ausdruckes und der zarten Behandlung wegen. Bellini's eigenes Bildniſs ist ganz vortrefflich.

Mehrere kleine Bilder von Garofolo gehören zu den lieblichsten dieses Meisters, worunter zwey gröſsere, ein englischer Gruſs, und eine Madonna in der Glorie, unterhalb zwey Mönche, ausgezeichnet sind. Im letzteren wetteifert die Schönheit der Landschaft mit dem zarten Ausdrucke in den Köpfen, und mit einer durchaus kräftigen Behandlung.

Ein Bild von Dosso Dossi da Ferrara erinnert in der Färbung zwar an Garofolo; doch tritt in der Bewegung und dem Ausdrucke Alles viel stärker hervor, als bey dem letzteren. Die Ehebrecherinn von Gaudentio da Ferrara ist raphaelesk; doch strenger im Style und von stärker bezeichnetem Ausdruck.

Ehe wir uns von hieraus hinab zu den Trümmern des alten römischen Forums (jetzt campo vaccino) begaben, erstiegen wir zuvor noch

Ara Coeli.

Es lohnt der Mühe diese Kirche einiger Fresken wegen zu sehen, die uns den Genius des alten Pinturichio, zwar weniger glänzend, als in seinen übrigen Werken, aber desto inniger und wahrer vor Augen stellen.

Rechts, gleich in der ersten Kapelle, hat er Einiges aus dem Leben des heiligen Bernardus bildlich dargestellt: seine Aufnahme in den Orden, und gegenüber, sein seliges Ende. Der Schilderung des letzteren geben wir den Vorzug.

Der Heilige liegt in einem Sarge, um welchen mehrere Ordensbrüder versammelt stehen, an die sich zu beyden Seiten einige Gruppen von männlichen und weiblichen Figuren anreihen. Die Mönche zunächst um den Sarg verrathen die gerührteste Theilnahme. Wie tief bewegt sie dastehen, könnten sie nur den Unvergeſslichen wieder ins Leben zurückrufen! So sind alle wunderbar ergriffen, zart und fromm bewegt, Männer und Weiber, als traure nur eine Seele, alle einstimmig, von gleichem Schmerz erfüllt, und doch verschieden im Ausdruck; denn es fühlen

alle, doch jeder auf seine eigene Weise. Hier ist wahres Leben, denn im Leben findet ihr das gerade so, und anders nicht. So umstehen Freunde den Sarg des Geliebten, so zufällig gestellt, hier einzeln, dort in Gruppen beysammen. Was wollt ihr mehr? Künstlicher möget ihr euere Gruppen bauen, aber so wahr nicht; bauet sie nur immer künstlicher.

Einige Köpfe in ihren schönen Verkürzungen erinnern deutlich an die Schule des Perugino. Wunderbar genug hat sich das Bild gerade in seinen edelsten Theilen, den Köpfen, noch am Beſsten erhalten. Nur an den Umrissen und Formen der übrigen Gestalten hat die Zeit ihr strenges Recht geübt; aber stünden sie auch mit all ihren Gebrechen noch unversehrt vor uns, wir fänden das Bild nicht minder herrlich, denn das Herrlichste aus jener Zeit ist uns der Geist.

Jetzt hinab zum

Campo Vaccino.

Wir stehen hier auf dem Viehmarkte des neuen Roms, ehedem, seiner Siegeszeichen, Hallen und Tempel, seiner Volksversammlungen und Schauspiele wegen, ein Platz, vielleicht der merkwürdigste der Welt, und jetzt? — ein Viehmarkt! Was mag noch Bestand haben unter der

Sonne, wenn solche Grösse zu Trümmern gehen konnte!

Zunächst am Fuße des capitolinischen Hügels stand der Tempel, den Augustus dem Donnerer geweiht, weil der Blitz seiner geschohnt, als er den Diener ihm zur Seite erschlug. — Drey Säulen des prächtigen Porticus übrigen noch, kanneliert, von korinthischer Ordnung. Auf den krausen Häuptern, von welchen die Zeit schon manches Blatt hinweggefressen, ruht noch ein tüchtiger Brocken des breiten Architravs mit seinem reich verzierten Gesimse.

Zur Seite steht die Vorhalle des Tempels, den Tiberius (nach andern der Dictator Camillus) der Eintracht geweiht, wo Cicero gegen den Catilina gesprochen hat. Acht wohlerhaltene Säulen, schlank und kräftig, glatt hervorgehauen aus orientalischem Granit, tragen das Gesims. Sie sind von jonischer Ordnung — einer sinnigen Wahl — und gewähren den heitersten Anblick. Die Ungleichheit des Durchmessers einiger Säulen und der daraus entstandenen Zwischenräume deuten auf eine ältere, aber doch sehr späte Restauration dieses Porticus. Die an der inneren Seite desselben im Friese angebrachten Verzierungen sind von reinem Style.

Die Franzosen haben hier aufgeräumt, und die Säulen, über die Hälfte herab, bis zum Fuſsgestelle, und von den früher umher und daran gebaut gewesenen Häuschen und Gärten bloſs gestellt; der sonst mahlerische Anblick ist verschwunden.

Was noch in dieser Nähe unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist der dem Septimius Severus errichtete Siegesbogen, ein Werk des römischen Senats. Von hier nach Süden hin nahm das eigentliche Forum romanum seinen Anfang, das ein längliches Viereck bildend, in seiner Breite bis zum Tempel des Antonin und der Faustina, und von hier in der Länge bis zum Tempel des Romulus sich erstreckte.

Der Bogen des Septimius hat zwey Haupt-Fronten, die eine dem Capitol, die andere dem Forum zugewendet. Zu beyden Seiten des Hauptbogens befinden sich zwey kleinere, über welchen man Basreliefs sieht, die auf die Thaten dieses Kaisers Bezug haben, aber von höchst mittelmäſsiger Arbeit, und von der Zeit fast gänzlich zu Grunde gerichtet sind. An jeder der beyden Haupt-Ansichten ruht das Gesims auf vier vorstehenden, kannelierten Säulen von korinthischer Ordnung, und eben so vielen Pfeilern hinter denselben. Ueber dem Ganzen befindet sich eine

Attik mit Inschrift, auf jener soll einst Septimius auf einem Siegeswagen mit sechs Pferden, zu beyden Seiten zwey Krieger zu Fuſs, und zwey zu Pferd, Alles von vergoldeter Bronz, gestanden haben.

Weiter hinab sieht man die Reste des ehemahligen Tempels des Antonin und der Faustina. Es übrigen davon noch die beyden Seiten-Mauern mit dem Porticus. Zehn Säulen-Kolosse, jeder von 20 Palmen *) im Umfange, aus einem Stück Marmor, glatt, von korinthischer Ordnung, tragen das herrliche Gesims von parischem Stein. Die Arbeit der in den Friesen zu beyden Seiten angebrachten Verzierungen, gehört zu den beſsten, die aus jener Zeit sich bis auf uns erhalten hat.

Jene drey groſse Gewölbe dort sind noch die Ueberbleibsel des Friedens-Tempels, der gröſste aus dem römischen Alterthume. Er soll auf den Trümmern des Porticus von Nero's goldenem Hause stehen, um das Jahr 77 nach Christus von Vespasian erbaut. Was wir sehen, ist nur die eine Seite noch, die aber die Länge des ganzen Tempels miſst. Die andere mit dem sie verbindenden Hauptgewölbe, dessen Spuren man hier oben kaum noch gewahret, ist eingestürzt.

*) Etwa 13′ 14″ Pariser Maſs.

Ueber den Pfeilern dieser drey mächtigen Bogen bemerkt man die Trümmer des marmornen Gesimses, welches von acht Säulen getragen war, wovon sich eine noch erhalten hat, und jetzt auf dem Platze S. Maria Maggiore zu sehen ist. Sie ist von korinthischer Ordnung, kanneliert und aus einem Stück weiſsen Marmors; ihre Höhe beträgt nach Desgodets 49′ 3″, und der Durchmesser 5′ 8.″ Man denke sich nun noch die ganze Länge des Tempels dazu, die nach Serlio 340 und die Breite 250 Fuſs betragen soll, und man kann sich einen Begriff von der ungewöhnlichen Gröſse eines Tempels machen, wovon Plinius,*) wie von einem Wunder spricht; er war Roms Hauptzierde.

Die drey Schwibbogen sind mit Casseten verziert; in den unteren Räumen befanden sich Gemählde von Timanthes und Protogenes, und in mehreren Nischen waren kostbare Statuen aufgestellt, unter andern eine Venus und eine kolossale Gruppe aus einem einzigen Bassalt Blocke, die den Nil mit sechzehn Kindern vorstellte und deren Plinius**) ebenfalls gedenkt.

Hier waren die von Titus aus dem Tempel zu Jerusalem geraubten kostbaren Schätze nieder-

*) L. 35. C. 15.

**) L. 36. C. 7.

gelegt, die aber zusammt allen von dem römischen Volke in Zeiten des Kriegs dahin geflüchteten Reichthümern und dem Gebäude selbst, hundert Jahre nach seiner Erbauung, unter Commodus, ein Raub der Flammen wurden.

Ein Entsetzliches Verhängnifs!

Der Bogen des Titus

wurde vom römischen Senate und Volk zum Andenken des Sieges über Judäa, und der Eroberung Jerusalems errichtet. Er ist in jeder Hinsicht der merkwürdigste von allen; zwar der kleinste, aber auch am wenigsten erhalten. Er hat nur einen Bogen. Das Gesims ruhte auf vier kannelierten Säulen von römischer Ordnung, von welchen sich an den beyden Haupt-Seiten nur die zwey dem Bogen zunächst und auf der Seite nach dem Culiseo, am wenigsten verstümmelt erhalten haben. Ueber dem Gesimse, von welchem auf dieser Seite nur der Theil über dem Bogen noch sichtbar ist, war eine Attik angebracht, wovon jetzt nichts mehr übrig ist, als der Raum mit der Inschrift: Senatus populusque romanus divo Tito, divi Vespasiani Filio. Alle übrigen Theile des Mauerwerkes stehen roh, und von ihrer ursprünglichen Marmorbekleidung entblöfst.

Die am Ganzen noch sichtbar bessere architektonische Form, die Reste der plastischen Bildwerke daran, die, ihrem geschichtlichen Inhalte nach, nicht nur zu den interessantesten, sondern auch zu den schönsten und kunstreichsten aus jener Zeit gehören, geben diesem Bogen einen entschiedenen Vorzug vor den übrigen späteren Ursprungs. Zu diesen herrlichen Ueberresten zählen wir die vier Siegesgöttinnen, Basreliefs, in den Dreyecken zu beyden Seiten der Bogen; den noch übrigenden Theil, der im Friese des Hauptgesimses, gegen das Culiseo hin, angebrachten Reliefs, worauf einige Opfer-Stiere von Priestern geführt, und das Bildnifs des Jordanflufses unter einer Figur, von Vieren getragen, abgebildet sind. Ferner an den beyden Seiten-Wänden im Innern des Bogens: wie Titus, mit dem Herrscherstabe, auf einem vierspännigen Wagen stehend, von der Siegesgöttinn gekrönt wird, und Roma mit Lanze und Helm bewaffnet, die Rofse führt. Im Gefolge mehrere Bürger und Soldaten. Gegenüber die Fortsetzung des Triumphes. Dem Gespanne zunächst die Quiriten*), den Triumph verherrlichend, in den Händen Lorberzweige.

---

*) praecedentia longi
Agminis officia et niveos ad frena Quirites.
Juv. Sat. X. v. 44.

Voran wird der siebenarmige goldene Leuchter getragen, dann der goldene Tisch mit der Opferschale und den silbernen Posaunen zur Begleitung der Hymnen. Ein ewig sprechendes Denkmahl der schrecklichsten Erfüllung jener prophetischen Worte: „Und es wird kein Stein auf dem andern bleiben;“ und: „wo sich immer das Aas befinden wird, da werden sich auch die Adler sammeln.“

Endlich oben in der Wölbung des Bogens, und zwischen Rosetten, jede von anderer Gestalt, die Apotheose des Kaisers. Er sitzt auf einem Adler, der ihn emporträgt, seine Versetzung in den Olymp zu bezeichnen. Dieſs mit dem ihm beygelegten Prädicate divo, geben zu erkennen, daſs er selbst die Vollendung dieser Ehrenpforte nicht mehr erlebt hat.

Tempel des Jupiter Stator.

Jene drey Säulen, die dort so einsam trauern, mit dem Bruchstücke eines mächtigen Gesimses darüber, sollen einen Theil vom Porticus dieses Tempels ausgemacht, nach Andern aber zum Gebäude der Curia ostilia, die auf dieser Stelle erbaut gewesen seyn soll, gehört haben. Sie sind aus griechischem Marmor, kannelirt, von korinthischer Ordnung, und haben nach Desgo-

dets im Durchmesser 4′ 5″, und in der Höhe, mit Basis und Kapitäl 45′ 3″. Sie gehören übrigens zu dem reinsten Style römischer Architektur, sind von der schönsten Proportion, und die Ornamente, obgleich vielfältig beschädiget, von der zierlichsten Ausführung.

Wir wenden uns jetzt zum

Amphitheater des Flavius Vespasian,

gewöhnlich Culiseo genannt, es steht in der Mitte des alten Roms. Vespasian unternahm diesen Bau, nach seiner zurückkunft aus dem jüdischen Kriege. Titus sein Sohn brachte ihn zu Ende, und gebrauchte hierzu 15000 gefangene Juden, die nach der Zerstörung Jerusalems seinen Triumphzug in Rom verherrlichen mufsten.

Ein Riese steht vor euch, ein Kolofs von Gebäude, das Gröfste, das sich aus dem römischen Alterthume erhalten hat, der Ewigkeit selbst zum Trotz erbaut.

Es ist von elyptischer Form, und mifst im Umfange 1610′, 8″, und in der Höhe 152′ 8″. Von gleicher Gestalt ist die Arena im Innern, oder der Platz, wo die Kampf-Spiele gehalten wurden, und der zum Behufe der Kämpfer mit

Sand überführt war. Sie hatte im Umkreise 766′ 8″, ihre Länge aber betrug 280′ auf eine Breite von 178′ 5″. — Um sie zunächst reihten sich in angemessener Höhe die vornehmsten Sitze (Podium) für den Kaiser, die Senatoren, Magistrate und die Vestalinen. Ueber dem Podium, und immer höher und höher zurückweichend, liefen in drey Abtheilungen stufenweise Erhöhungen umher, von 12 bis 15 Stufen aus Marmor, die dritte und höchste aber aus Holz, (wie sich aus ihrer Wiederherstellung nach einem Brande schliessen läßt) war für die niederste Klasse der Zuschauer bestimmt.

Diese endlosen Reihen, die gegen 90,000 Menschen sitzend aufnahmen, waren zur Bequemlichkeit der Aus- und Eingehenden von mehreren kleinen Treppen durchschnitten. Die zwey äussersten Corridore, die um das Ganze gezogen sind, bilden breite Bogengänge auf mächtige Pfeiler gestützt, und doppelt neben, und dreyfach übereinander gestellt. Entsetzliche Massen, an die sich die empor steigenden Stufen übereinander reihten, gleichsam anlehnten, und davon getragen wurden. Im Inneren dieser Bogengänge führten 20 Treppen hinauf in den zweyten und dritten Stock, und von da endlich zu den verschiedenen Ausgängen in die Arena, welche, nach

Macrobius, Vomitoria genannt wurden, weil sie die andrängende Volksmasse gleichsam ausspien. Noch ist der Kolofs nicht fertig. Jetzt erst zieht sich um das Ganze eine Ringmauer, die an Höhe den inneren Bau noch weit übersteigt. Achtzig grofse Bogen zwischen 160 halben Säulen, und so dreyfach übereinander hingestellt, von dorischer, jonischer und korinthischer Ordnung, über welchen sich erst noch eine Vierte von korinthischen Pilaren, mit 40 Fenstern dazwischen, höher, als jede der drey übrigen Ordnungen erhebt, mufsten zur Zeit der gänzlichen Erhaltung dieses Gebäudes, einen Anblick gewährt haben, der unbeschreiblich war. Noch jetzt, wo kaum mehr der vierte Theil davon übriget, fühlt man sich von nie gesehener Gröfse hingerissen. Was für ungeheuere Quaterstücke! Wie glatt gehauen und bündig übereinander geschichtet, dafs man kaum die Fuge gewahrt, ohne Mörtelbindung! Welche Flächen, ohne Schnörkelprunk, von einfach graden und Bogen - Linien ruhig durchschnitten, breit und leicht emporgehoben und zusammengehalten von Säulen und Pilaren. Zu Unterst die dorischen, die ernstesten und festesten zur Stütze; darüber die heiteren jonischen mit der Schneckenwindung um das Haupt; dann zuhöchst die korinthischen, mit leich-

terem Blätterwerk gekrönt. Ueber jeder Ordnung ein Gesims, einfach, ein schmaler Gürtel über die Säulen-Knäufe hin, und so dreymahl um den kaiserlichen Bau gewunden. Endlich ruht über dem Ganzen, und zum Schlufse, ein noch höheres, kräftiger ausgeladenes Gesims.

Was liefse sich in ganz Rom mit dieser Gröfse vergleichen! Martial hatte recht:

Omnis Caesareo cedat labor Amphitheatro,
Unum pro cunctis fama loquatur opus.

Wie klein stehen die Reste der Tempel und Siegesbogen des Forums neben diesen kolossalen Trümmern!

Und könnten wir es nur erst in seiner ganzen umfassenden Gröfse bewundern. Vieles haben die Unfälle der Zeit, doch mehr noch Theodorichs Barbaren, vielleicht am Meisten die spätere Eitelkeit der Menschen zu seinem Verfalle beygetragen. Man wollte Grofses bauen, und nahm vom Gröfsten die Werksteine, um doch nur Kleines dagegen hinzustellen. So entstanden der venezianische und farnesische Pallast. Wie konnte Michel-Angelo zugeben, aus Trümmern des Culiseos seinen Plan zum farnesischen Pallaste ausführen zu lassen!

Es bedurfte allerdings eines den Blick so überwältigenden Gebäudes, um es 90,000 Men-

schen bequem zu machen, ihre grausame Schaulust an Thier- und Menschen-Gefechten, die sie Spiele nannten, zu sättigen. Diefs war zunächst der Zweck der Amphitheater, die darum auch ihrer Form nach von den halbzirkelförmig gebauten Theatern für die Komödie, und den in die Länge sich erstreckenden Circus für die Wettrennen mit Wagen etc. verschieden waren.

Wenn es wahr ist, dafs Titus am Tage der Eröffnung 5000 wilde Thiere aller Art zum Befsten gegeben hat, um sie im wildesten Kampfe sich zerfleischen zu sehen; so war diefs in der That recht kaiserlich gethan, und die Weihe so kolossal, als das Gebäude selbst. Hundert Tage nacheinander sollen diese blutigen Kämpfe gedauert und mit den nicht minder grausamen Fechterspielen gewechselt haben, wozu selbst, sonderbar genug, eine Vestalin das Zeichen gab, Kampfrichterinn war, und die Preise vertheilte.

So war nun einmahl die Arena bestimmt, fortwährend mit Blut getränkt zu werden; denn als der Mordsinn sich am Kampfe der Bestien nach und nach abgestumpft, gelüstete es den späteren Kaisern nach einem anderen Schauspiele noch grausamerer Art. Tausende der ersten Christen wurden hier blutdürstigen Thieren vorgeworfen und starben so als Märtyrer für ihren Glauben. Da-

rum entstiegen schon unter Benedict XIV. der Blutersättigten Arena, die noch stehenden 14 Stationen des sogenannten Kreuzweges, und hoch in der Mitte eines Pfeilers der Ringmauer gegen das Forum hin prangt jetzt das Kreuz des Erlösers. — So ehrte die Kirche das Andenken ihrer Blutzeugen, und verdrängte stets mehr die Erinnerung an den Gräuel des Heidenthums, daſs sie mehrere Reste seiner Tempel, wo es thunlich war, in christliche Kirchen umgestaltet hat. So sehen wir den mamertinischen Kerker, wo Petrus unter Nero soll verhaftet gewesen seyn, in die Kirche S. Pietro in Carcere verwandelt. Wo Hadrians Tempel und die Basilica des Paulus Emilius gestanden, sind die Kirchen S. Lucia und Adrian erbaut. Der Tempel des Remus ist den Heiligen Cosmas und Damian geweiht, und aus den Ruinen des Tempels Antonins und der Faustina erhebt sich S. Lorenzo in Miranda. Fast keine der vielen Kirchen in und um Rom, ist an einer Stelle erbaut, die nicht auf ähnliche Weise durch das Alterthum merkwürdig geworden ist.

Wo aber hier noch das Gebäude der Comizien und der Rostra gestanden, die einst das Forum so merkwürdig machten, davon ist auch nicht eine Spur mehr auf uns gekommen.

Wir werfen nun noch einen Blick auf jene einsam stehende Nische dort, den Rest eines der Sonne geweihten Tempels, und betrachten den letzten hier, unweit des Amphitheaters, errichteten Siegesbogen. Es ist

Der Bogen des Constantin.

Ein Denkmahl des Sieges über Maxentius bey Ponte mole, und nach der Form der Triumphpforte des Septimius Severus erbaut. Er hat, wie dieser, zwischen zwey kleineren einen höheren Bogen; an beyden Seiten der Hauptansicht, vier kannelierte korinthische Säulen von Gialo antico, hinter denselben vier Pilaren von derselben Ordnung Ueber dem Hauptgesimse eine Attik.

Die Meisten der daran befindlichen Basreliefs, alle nähmlich, die in der Attik angebracht sind, die acht im Runden über den zwey kleineren Bogen, und die im Inneren des Hauptbogens zu beyden Seiten eingelassenen (diese letzteren vorzüglich) sind von schöner Arbeit und einem trefflichen Style. Sie sind aus den Zeiten Trajans, dessen Thaten sie schildern, und als Fragmente von den diesem Kaiser ehemahls errichteten Gebäuden, nebst den acht Säulen, zu diesem Siegesbogen verwendet worden.*)

*) Stieglitz (Archäologie der Baukunst der Griechen und Römer, 1. Th. Einl. S. 49. l.) behauptet zwar.

Die beyden Runde an den Seiten-Wänden, und die schmäleren Basreliefs über den kleineren Bogen sind ein rohes Werk, das den Verfall der

gerade dieser hier angebrachten, auf die Thaten Trajans sich beziehenden Basreliefs wegen, sey diefs der Bogen Trajans, den man jetzt mit dem Prädicate des constantinischen belegt.

Wir glauben dieser Meinung nicht beytreten zu können; einmahl, weil wir der Zeit des Trajan immer noch einen besseren Styl in der Architektur zutrauen, als dieser ist, der offenbar zu dem verfallensten der römischen Baukunst, und eben darum füglicher in die Zeiten des Constantin gehört. Die Basreliefs sind viel zu gut gearbeitet, als dafs sie aus eben dieser Zeit stammen könnten, wo der reine Geschmack der Baukunst so sehr herabgekommen war: denn bekanntlich hielten Sculptur und Architektur so ziemlich gleichen Schritt. Wir sehen dieses selbst an den übrigen hier auf Constantin Bezug habenden Basreliefs, deren Styl vollkommen dem der Architektur dieses Bogens würdig ist.

Dann ist selbst die Verwendung vorhandener Fragmente eines trajanischen Bogens, wie etwa hier die Basreliefs, Säulen etc. zu dem des Constantin, weniger auffallend; wenn man bedenkt, wie die Römer zu der Zeit des Verfalls ihrer Baukunst, mit den Ueberresten verfallener Gebäude, die noch befser erhaltenen vollends ergänzten. So scheint difes der Fall beym Concordien-Tempel zu seyn, an welchem die ungleiche Dimension sowohl der Säulen, als ihrer Zwischen-Räume wirklich auf eine, wahrscheinlich zu den Zeiten Constantins vorgenommene Wiederherstellung hindeutet.

Plastik zu den Zeiten Constantins nicht weniger beweiset, als der Bogen selbst den der Architektur, der, was Simplicität und reinen Styl betrifft, sowohl nach seiner ganzen Construction, als den Verhältnifsen einzelner Glieder weit hinter dem Bogen des Titus zurück bleibt.

Wir bemerken hierüber nur Folgendes. Zuerst dünkt uns das Ganze mit äufserem Schmucke überladen, dem die Ruhe und Einfachheit gröfserer Massen, eine der ersten architektonischen Schönheiten, völlig aufgeopfert sind. Wir tadeln keineswegs den Gebrauch der Basreliefs, sie sind selbst, um die Ursache und Absicht eines Gebäudes zu erklären, wesentlich; aber diefs schliefst keineswegs ihre sinnige Anwendung aus, und das sie etwa in längeren Reihen und zusammenhängender Fortsetzung, wie z. B. in dem schönen Friese am Bogen des Titus, angebracht werden sollten.

Die Meisten der hierher verwendeten Arbeiten im Halbrunden erklären die Absicht des Gebäudes nicht; sie zeigen uns mehr die Thaten T r a j a n s als C o n s t a n t i n's. Sie paradieren daran schlechthin nur als Zierrathen, und man kann wohl sagen, dieser Bogen ist mehr seiner früher vorhanden gewesenen Verzierungen, als die Verzierungen des Bogens wegen da. Aber auch abgesehen hiervon, sind sie zum Theile mit den

übrigen, die zunächst ihre Bestimmung hier erfüllen, zu zerstreut angebracht, und stören, mit den noch darüber hingepfuschten Inschriften, den schönen Raum über den beyden kleineren Bogen bis hinauf zum Architrav. Die Anwendung der vier Medaillons aber zeugen vollends gar vom verdorbensten Geschmacke.

Die Attik ist im Verhältniſse zum Uebrigen zu hoch, und wahrscheinlich veranlaſst durch die gegebene Gröſse der Basreliefs, die man hier durchaus anbringen wollte; sie macht das Ganze schwerfällig, und ihre Abtheilung in Felder mit vorspringenden Pfeilern beweiset nicht weniger den Verfall der Kunst. Dieſs dünkt uns auch der Fall mit der starken Verkröpfung des Hauptgesimses, von welcher wir uns nicht überzeugen können, daſs sie zum reinen Style der Architektur gehöre; denn gerade bey diesem wesentlichen Gliede architektonischer Verzierung, das vor allen übrigen so hervorstrebend, dem ganzen Gebäude Ansehen, Schluſs und Haltung gibt, ist die vorherrschend gerade Linie am wohlthuendsten, womit sie füglich mit der Basis des Gebäudes gleiche Richtung zu halten hat. Wir wissen wohl, daſs hier diese Verkröpfungen durch den starken Vorsprung der Säulen, und dieser selbst wieder durch die Fuſsgestelle, worauf die vier dacischen Gefangenen

ruhen, nothwendig gemacht sind. Allein stehen denn diese hier an der rechten Stelle? Soll wegen bloſser Verzierung gerade das wichtigste aller Glieder aus seiner einfachen, nothwendigen Richtung gesetzt werden? Kann ein Fehler den andern entschuldigen? Indessen findet man im Allgemeinen, daſs Verkröpfungen da gebraucht wurden, wo daſs Hauptgesims auf frey stehenden Säulen ruhte, um dem Architrav Haltbarkeit zu geben, welches ohne Verkröpfung nur durch künstlichen Steinschnitt und Metallbindung herzustellen ist.

Gegen die Abgliederung des Hauptgesimses wäre nichts einzuwenden, läge nur auf der zu niederen Hängplatte noch ein kräftiger Karnieſs, wodurch das Ganze eine freyere Ausladung bekommen hätte; wie man dieses an den Hauptgesimsen der Bogen des Titus, Septimius Severus und des Tempels der Pallas sieht.

Das Gesims des Kämpfers (Imposta) am Hauptbogen ist zu reich verziert, und trägt so mehr den Charakter eines Haupt- als Kämpfer-Gesimses, Auch sollte es in seinen Gliedern auf beyden Seiten fortgesetzt, und darüber erst das längliche Basrelief angebracht seyn; dadurch, und mit Hinweglassung der Medaillons, hätte diese Fläche mehr Ruhe gewonnen. Die Eintheilung

der Glieder an den Bogen selbst ist übrigens von guten Verhältnifsen.

Die doppelt übereinander liegenden Platten (Plinthus) am Schaftgesimse gehören dem guten Geschmacke eben so wenig an, als die in den zu magern Postamenten angebrachten schmahlen Friese mit ihren Basreliefs.

Wir glauben hiermit genug gesagt zu haben, um an diesem Denkmahle römischer Baukunst den Verfall des reinern Styles zu beweisen; und überlassen uns jetzt noch einer allgemeinen Betrachtung über die Entwicklung, Ausbildung und den Verfall des guten Geschmackes in der Architektur.

Es ist auffallend, wie Entstehung, Ausbildung und Verfall der Baukunst mit jenen der zeichnenden Künste aus derselben Quelle entsprungen, und unter denselben Umständen und Verhältnifsen im Fortschreiten von Anfang bis zu Ende gleichen Schrittes gegangen sind.

Zuerst war es auch hier wieder die Religion, die die gröfsten und würdigsten Werke der Baukunst ins Daseyn rief. Den Göttern würdige Tempel zu errichten war die erste Frucht des griechischen Baugeistes. Der Charakter dieses Volkes war noch einfach, ihre Sitten waren gerade, still

und ernst ihr Wandel, aber groſs und mächtig die Idee von ihren Gottheiten. Darum muſste sich auch das Groſse noch einfach gestalten, das Mächtige in graden, ernsten Formen sich ausprägen. Massen, groſs und breit, auf stämmigen Säulen gestützt, die gleichsam die Erde selbst zur Basis hatten, stiegen in streng symmetrischer Ordnung empor. Festes Halten an Stärke und äuſseres Ansehen des Gebäudes, das man durch Ruhe und Einfachheit seiner Construction erzielte, hielt man für nothwendig, um dem Ganzen den Charakter dessen zu geben, dem es erbaut und geweiht seyn sollte. Die dorische Ordnung schien hierzu die passendste. Alle Glieder blieben schmucklos, nur den breiteren Fries unterbrach der einfache Triglyph mit leeren Zwischenräumen (Metopen), über welchen sich noch Sparrenköpfe befanden, wie z. B. am gröſseren Tempel zu Pestum.*) Auf Feinheit der Ausführung wurde weniger geachtet; sie lag bis jetzt weder im Charakter des Volkes noch im Styl ihrer Gebäude.

Indessen gewann Griechenland mehr an Cultur und mit ihr an Geschmack. Gröſse der Ideen

---

*) Man sehe: Charles Normand, nouveau Parallel des ordres d'Architectur des Grecs, des Romains etc. Paris 1819. Fol. Planche VII.

und Einfachheit der Ausführung giengen jedoch damit nicht unter, sie blieben vielmehr mit einem dem Inhalte entsprechenden äufseren Charakter durch alle Zeiten bis zur höchsten Stufe die vorherrschenden Züge griechischer Baukunst, womit sie allein die ewigen Muster des reinsten Styles sind und bleiben. — Von jetzt an erschienen ihre Werke edler gebildet. Alle Theile gestalteten sich in reineren, befseren Verhältnifsen, das Ganze gewann ein gefälligeres Ansehen. Die dorische Säule, vorhin aufser dem Verhältnifse ihres Umfanges zur Höhe, wuchs jetzt leichter empor, wie wir an den Mustergebäuden des Tempels der Minerva (Parthenon) und des Theseus, beyde zu Athen, bemerken. Die Kapitäle haben weniger Vorsprung; die Metopen sind mit plastischen Bildwerken, Lapithen und Centauern, verziert, und der oberste Theil des Gesimses ist reicher an Gliedern.*)

Diefser befseren Form wurde aber der Ernst keineswegs genommen. Hohe Simplicität blieb immer ihr wesentlichster Charakter, den sie auch sofort behalten mufste, sollte sie dorischen Ursprungs bleiben. — Jetzt eine neue zu ersinnen, war das einzige Mittel, diesem bey den

*) Normand a. a. O. Planches V. VI.

Griechen so sehr in Anwendung gebrachten Theile der Architektur, einen noch gefälligeren Charakter zu geben. Man erfand die jonische Säule. Das Schaftgesims war eine neue Zuthat, auf dem sie sich schlanker erhob, als zuvor die dorische auf glatter Basis, und auf ihrem gestreckteren Wuchse ruhte ein heiteres Kapitäl. Architrav und Gesims blieben noch eine zeitlang einfach, nur den Fries zierte jetzt ein fortlaufendes Basrelief, wie beym Tempel am Illissus zu Athen.*) Aber bald gewann das Kapitäl eine geschmücktere Form, es zersetzte sich das Architrav in mehrere Platten, und das eine oder andere Glied des Gesimses wurde leicht verziert. Dieſs sehen wir an den Tempelgebäuden der Minerva Polias, und des Erechtheums zu Athen.**)

So waren jetzt mit der früheren Gröſse, Dauer und charakteristischen Einfachheit des Styles, überall edlere Formen und reinere Verhältniſse der Theile zum Ganzen verbunden, durch die die architektonischen Werke mehr Reitz und damit einen Charakter von Schönheit erhielten der nun auch mehr Zartheit und Sorgfalt der Ausführung erforderte.

---

*) Pl. XVIII.

**) Pl. XX. XXII.

Noch hatte der griechische Baustyl seine höchste Stufe nicht erreicht. Es fehlte dem Schönen das Zierliche; eine Zuthat, die die Folge einer bis zur Pracht-Liebe gesteigerten Kultur war.

Wir sahen bisher das Wesen der Baukunst in seinen Elementen erschöpft. Ihre Seele hatte sich in der Gröfse der Massen, der Dauer der Construction, der Einfachheit der Linien, der Reinheit der Verhältnifse, in dem Edlen des Styles und der Schönheit der Form entwickelt. — Was jetzt hinzukam, sollte ihr noch den Charakter äufserer Pracht geben, der auf die eben erwähnten Grundbedingungen ihres Wesens gleichsam nur aufzutragen war.

Was eines äufseren Schmuckes fähig war, sollte dessen auch nicht entbehren; doch wurde darin überall das rechte Mafs und Ziel gehalten. Das jonische Kapitäl, obgleich freyer gebildet und zierlicher, als das ältere dorische, genügte hierzu nicht, es war nicht stolz genug. Unterhalb der Spiralwindungen mufste noch eine dreyfache Blätterkrone rund um das Haupt sich winden, damit es sich höher und prächtiger erhebe. — So war endlich auch das korinthische Kapitäl fertig, höher und reicher gestaltet, als die beyden vorigen. Dem Gesimse wurden dabey Zahnschnitte, dem Friese ein Basrelief, wie am Monu-

mente das Lisikrates zu Athen*), oder glatte, einfache Sparrenköpfe, ohne Friesverzierung, wie am Tempel des olympischen Jupiter daselbst**), als sparsame Verzierung gegeben.

Auf diesem Wege erschwang sich die Baukunst unter den Griechen nach und nach zu ihrer höchsten Höhe, ohne daſs sie bey allen diesen Zuthaten an dem ihr von Anfang her eigenen Hauptcharakter eingebüſst hätte, aus dem sie sich vielmehr nur freyer, edler, schöner und zierlicher hervor gebildet hat.

Jetzt stand sie aber auch auf ihrem Culminations-Punkte, worauf sie sich unter den Römern, die sie so herrlich und vollkommen von den unterjochten Griechen überkommen hatten, nicht lange erhalten konnte. — Diese verweichlichten zwar immer mehr, doch thaten es ihnen die Römer bald darauf an Wollust, Eitelkeit und Pracht-Liebe noch zuvor. Dieſs trug nicht wenig zum Verfalle dieser Kunst bey. Die Eitelkeit gefällt sich nur im Putze, darum wurde jetzt das Edle und einfach Groſse durch überhäuften Schmuck verdrängt.

Die Baukunst war, wie gesagt, in den wesentlichsten Bedingungen eines reinen, groſsarti-

*) Pl. XXXIII.
**) Pl. XXXIV.

gen und schönen Styles erschöpft; es gehörte nur der rechte Verstand dazu, aus den gegebenen Theilen und Verhältnifsen ein Ganzes ähnlicher Art zu construiren, so wie von Seiten der Nation der rechte Geschmack, um das einfach Grofse und Edle auch Grofs und Edel zn finden. Allein die Künstler verlegten sich auf neue Erfindungen und geriethen nicht selten auf Abwege, die dem vorhandenen Befsern gerade zuwider liefen. Der herrschende Geschmack war entartet, und gefiel sich in den neuen Zuthaten, die eine Folge der Weichlichkeit und des Luxus waren, mehr, als in der früheren Einfachheit; und so mufste natürlich auch hier die Kunst durch die Künstler selbst verfallen, da sie dem Abgeschmacke des Kunstpöbels stets mehr zu huldigen bemüht waren.

Ein wesentliches Verdienst hat die römische Architektur um die Ausbildung aller Arten von Verzierungen, doch weit geringeres um die zweckmäfsige Anwendung derselben. Am wenigsten vertrugen sie sich mit der dorischen Bauart. Was wir am Theater des Marcellus zu Rom, daran wesentlich verändert finden, ist der glatte Schaft, ein gliederreicheres Kapitäl mit der Wulst eines Zirkelabschnittes, und einen gröfseren Vorsprung des Hauptgesimses, doch ohne weitere Verzierung. Eine gröfsere Leichtigkeit in Vergleichung

zur griechischen Form ist nicht zu verkennen. Hingegen zeigen die Reste dieser Ordnung, die zu Albani bey Rom ausgegraben wurden, am Kapitäle und Gesimse schon einige Verzierungen *), die sich bey derselben Bauart an den Thermen des Diocletian noch vervielfältigter wiederhohlen, und von der alten Einfachheit sehr abweichen.

Später haben Palladio, Scamozzi und Vignola durch Unterstellung eines Schaftgesimses, dessen beyde Rundstäbe Scamozzi zum Ueberflufse noch verzierte, diese Ordnung ganz um ihren ursprünglichen Charakter gebracht.**)

Was die jonische Bauart anbelangt, so blieb sie nicht lange ohne mannigfaltigere Verzierung ihrer Theile. Am Theater des Marcellus kömmt sie noch am einfachsten vor; nur ist dort das Piedestal eine römische Erfindung, die auch an den Triumphbogen sichtbar, aber darum keineswegs im griechischen Baustyle gegründet ist. In den Thermen des Diocletian findet sich das Hauptgesims schon reicher geschmückt und zwar mit einer eigenen Unart römischer Erfindung, dem ausgebeugten Friese. ***) Dieser Mifs-

*) Pl. XI.

**) Pl. XIII. XIV. XV.

***) Pl. XXVI.

stand wiederhohlt sich auch an dem Tempel des Bachus, und an der Basilica des Antonin, eben so an dem sogenannten Goldschmidbogen. Die Verzierungen des jonischen Kapitäls am Concordien-Tempel geben ihm ein schwerfälliges Ansehen. Aber am Tempel der Fortuna virilis ist die Ausschmückung aller Theile des Gesimses, das Architrav nicht ausgenommen, am weitesten getrieben, da nur wenige Glieder davon frey sind. — Palladio huldigte dem verdorbenen Geschmacke in der Ausbeugung des Frieses, und verzierte überdieſs noch mit Laubwerk jenen, bey den Griechen immer leeren Zwischen-Raum des Kapitäles, der in Spiralwindungen ausläuft.*) Scamozzi gab diesen Windungen eine von den älteren Kapitälen verschiedene Form, die mehr dem römisch-korinthischen, als dem rein jonischen angehört.**) Beyden Architekten wäre es aber zunächst obgelegen, statt dessen, die Baukunst späterer Zeiten, durch ihr Ansehen, eher auf die ältere Einfachheit des Styles und dessen Reinheit wieder zurückzuführen,

Nichts kömmt jedoch der Verschwendung gleich, womit der römische Geschmack die korinthische Bauart verziert hat.

*) Pl. XXVII.

**) Pl. XXVIII.

Das leichtere, korinthische Kapitäl der Griechen genügte ihnen nicht; das dreyfach übereinander gestellte Blätterwerk wurde an seinen Spitzen mehr ausgeladen, und voller und breiter gehalten, und endlich mit dem Schmucke des jonischen Kapitäls vereinigt. So entstand zuletzt das römische Kapitäl.*)

Am meisten Ueberladung zeigt sich an den Hauptgesimsen zu dieser Säulen-Ordnung. Nur wenige machen davon eine Ausnahme. Jene am Tempel des Bachus und der Vesta (zu Tivoli) sind noch am einfachsten, durchaus glatt, oder mit Verzierungen des breiteren Frieses. Auch gegen den mäſsigen Schmuck des Gesimses am Tempel des Antonin und der Faustina wäre nichts einzuwenden, wäre die breite Hängplatte nicht kanneliert; eine Verzierung, die sich gerade an den ansehnlichsten Gebäuden wiederhohlt und dem Auge nirgends Ruhe läſst. Dieſs ist unter andern der Fall bey den Gesimsen an den Tempeln des

*) Die von den Römern mit dem Baue dieses Kapitäls weiter beabsichtigte Stärke leuchtet aus dem Gebrauche desselben hervor, den sie in den Bädern des Diocletian davon gemacht haben, wo es mit dem korinthischen zugleich angebracht, eine gröſsere Last zu tragen bestimmt ist, als das letztere.

Jupiter tonans, der Minerva und am Titusbogen, wo kein einziges Glied von Verzierungen frey ist.

Die Verzierung der Hängplatte ist nirgends zu loben. Dieses seines starken Vorsprunges wegen herrschende Glied des Hauptgesimses, sollte durchaus einfach gehalten seyn. Wie gut es läſst, wenn es die Länge des Gesimses glatt hindurchläuft, sehen wir z. B. am Tempel der Fortuna virilis. Es zieht, wie ein breites Band, sich durch das Ganze hin, und hält so die darüber und darunter liegenden Glieder in ruhiger Bindung auseinander, ohne Ermüdung für das Auge, ohne Verwirrung, die unvermeidlich bleibt, wenn es mit allen übrigen die Verzierung theilt. Hiervon kann man sich durch den Anblick der vorerwähnten Gebäude hinlänglich überzeugen.

Der Lage nach ist diese Fläche den Unbilden der Witterung am Meisten ausgesetzt, und auch darum am wenigsten zum Schmucke geeignet.

Daſs übrigens die Verzierungs-Manie der Römer sich nicht allein auf Gesimse, sondern auch auf breitere Flächen erstreckte, sehen wir an dem Bogen der Goldschmiede, dessen untere Räume von Ornamenten strotzen, und der darum, so wie seiner Form und den Verhältniſsen der Theile nach, dem schlechten Geschmacke angehört.

Eine miſslungene Erfindung in der römischen Architektur ist die Verkröpfung der Gesimse, deren wir schon oben, beym Bogen des Constantin Erwähnung gethan haben. Die Griechen umstellten ihre Tempel mit Säulen in ununterbrochen gerader Linie; keine hatte darin Vortritt vor der andern, weſswegen das Gesims hätte verkröpft werden müſsen; es lief ununterbrochen, in gerader Richtung über den Kapitälen fort, worauf es ruhte.

Den Römern gefiel es anders. Das Gesims mit dem Hauptgebäude unmittelbar verbunden, brach sich da, wo die einzeln stehenden Säulen einen Vorsprung hatten vor der Grundlinie der äuſsern Hauptmauer, und schob sich dann in der Breite des Kapitäls über dasselbe hervor. Dieſs mag nun wohl auch zu einer dem reinen Style widerstrebenden Erfindung des Säulen-Fuſses (Piedestal) Anlaſs gegeben haben. Bey den Griechen ruhten die Säulen auf einem fortlaufenden Sockel, dessen Höhe sich aus Stufen baute, die in den Tempel führten. Dieſs gab den Gebäuden eine Ruhe und Leichtigkeit, die man oft wegen kleinlicher Unterbrechung groſser Massen und deren vereinzelten Stellung an vielen römischen Bauwerken vermiſst. Als Beyspiel der Art führen wir die Reste des Tempels der Minerva,

den Bogen des Septimius, und vor allen, den des Constantin an.

Von jedem dieser Verstoſse gegen den reinen Styl ist nur der Porticus am Pantheon frey. Er ist das beſste, und in seinen wesentlichen Theilen das wohlerhaltenste Denkmahl römischer Architektur, wohl auch das älteste; ein Werk des Agrippa, 27 Jahre vor Christus erbaut. Vom obersten Gliede des Gesimses bis herab zur Basis ist Alles groſs, ernst, einfach, leicht und von den schönsten Verhältniſsen. Sechzehn Säulen von korinthischer Ordnung, jede aus einem Stücke orientalischen Granites bilden den Porticus. Die acht vordern zieren die Front, in der Breite von 100 Fuſs, und tragen das sparsam verzierte Gesims mit seinem majestätischen Giebel. Die acht übrigen stehen je zwey und zwey im Innern des Porticus. Alle ruhen mit ihren Schaftgesimsen auf der obersten Stufe, und der mit ihr nach dem Innern sich fortsetzenden gleichen Fläche. Die Stufen ziehen sich in gerader Linie durch die ganze Breite hin.

So steht dieser herrliche Bau groſs und einfach vor unsern Blicken, gleich dem griechischen Parthenon, ein erwähltes Muster römischer Baukunst.

Was im Innern des kühn gewölbten Tempels zugleich mit dem Porticus aus früherer oder derselben Zeit abstammt, theilt in der Hauptsache mit dem letzteren gleiche Reinheit des Styles; nicht so, was später hinzugekommen ist, als man dem Bau eine christlich religiöse Bestimmung gegeben hat. Dahin gehören vorzüglich die acht kleineren Altäre, deren jeder aus zwey Wand-Pfeilern und zwey vorspringenden Säulen, korinthischer Ordnung besteht, jede auf ihrem eigenen Piedestale ruhend; über den Kapitälen das Gesims mit abwechselnd runden und spitzen Giebeln, welche Mischung nicht weniger dem verdorbenen Geschmacke angehört, und wozu man wahrscheinlich von einem Gebäude des Paulus Emilius das Muster genommen hat, dessen Nachahmung auch Michel-Angelo an den Fenstern des farnesischen Pallastes nicht verschmäht hat.

Wie wenig die Römer um die Beybehaltung und Fortbildung des einfachen griechischen Styles der Baukunst sich Verdienste erworben haben, haben wir bisher gesehen. Ja es ist nicht zu läugnen, daſs sie im guten Geschmacke darin weit hinter ihren Mustern zurückgeblieben sind. Müſsen wir auch staunen über das Groſse und Kolossale ihrer Werke; so trifft dieſs doch groſsen Theils nur die Masse überhaupt, weit weniger

die völlige Reinheit des Styles, und das Gefällige in den Verhältnifsen der Theile.

Dafs sie in der Erfindung von Verzierungen jeder Art unerschöpflich waren, beweisen mehr, als genügend ihre Werke, an welchen wir aber wieder die Erfindung mehr, als einen verständigen Gebrauch derselben bewundern müfsen. Denn einmahl von dem ernsten, ruhigen Style der Griechen gewichen, überliefsen sie sich in ihrem Uebermuthe, und in ihrer Pracht-Liebe einer wahren Verzierungs-Wuth, die zuletzt in der Uebertreibung endete; wobey sie nicht immer auf guten Geschmack, oder auf Schicklichkeit des Ortes in der Anwendung gesehen hatten.

Wir führen hiervon ein Beyspiel an. Der Karniefs unter der Kranzleiste findet sich an den vorzüglichsten Gebäuden der Griechen frey von jeder Verzierung. Die Römer hingegen schmückten es häufig, dem guten Geschmacke zuwider, mit kleinen Löwen- oder anderen Köpfen, die sie längs desselben zwischen leeren Räumen ganz isoliert anbrachten; wie an den Resten des dem Jupiter Stator geweihten Tempels zu sehen ist. Haben auch P a l l a d i o und V i g n o l a sie später in Anwendung gebracht, so ist uns diefs noch kein Rechtfertigungsgrund für ihren Gebrauch als r e i n e n O r n a m e n t s; um so weniger, da

die Alten damit einen eigenen Zweck verbunden haben sollen, nähmlich, mittels einer durch die Oeffnung des Rachens oder Mundes gesteckten Röhre das über dem Simswerke gesammelte Wasser abzuleiten. — Einen ähnlichen Zweck hatte ein anderes Ornament bey den Alten, die sogenannten Stirnziegel, die, über der Kranzleiste des Hauptgesimses aufrecht stehend angebracht, den Mifsstand der Fugen des Ziegeldaches zu decken bestimmt waren. Ob sie eben diese Bestimmung am Monumente des Lisikrates*) zu Athen hatten, oder rein als Verzierung galten, kann hier nicht genau bestimmt werden; aber den letzteren Fall angenommen, mögen sie bey einem kleineren architektonischen Werke, wie jenes, seine gute Wirkung thun; indessen sie, als blofses Ornament an einem Gebäude von grofsartigem Style und Inhalt, und neben imposanten Massen angebracht, demselben unfehlbar den Charakter von Kleinlichkeit geben müfsen.

Aber ein unläugbares Verdienst erwarben sich die Römer um die Ausführung, was Zierlichkeit und Schärfe betrifft. Zugleich wufsten sie, bey aller Vollendung, eine kräftige Wirkung auf

*) Pl. XXXIII.

die Ferne berechnet hervorzubringen, An Kapitälen und Gesimsen wurden die Verzierungen tief, und nach Bedarf immer tiefer unterarbeitet, damit dem Lichte überall ein kräftiger Schatten zur Seite stand, der das Einzelne von der Masse trennte und ihm Deutlichkeit und freyeren Vorsprung gab. Diefs trug nicht wenig zur guten Wirkung ihrer Gesimse bey, deren Profilierung durchgängig von kühnerer Ausladung, als bey den Griechen, überall von imposanterer Masse, bey den meisten von reinem Style ist.

Wie weit blieb dagegen nicht schon manches Gebäude neuerer Zeit zurück! Wie kleinlich und mager zu dem Uebrigen erscheinen nicht selten die Profilierungen der Simswerke! Wie Flach und Verworren einzelne Ornamente! wie Abdrücke aus stumpfer Form, nicht als wären sie frey modelliert, oder mit dem Meifsel hervorgehauen. Mit dem Fleifse in der Ausführung des Details ist nicht Alles gethan; er bleibt immer lobenswerth, wenn er zugleich mit Grofsartigkeit der Behandlung verbunden, den wohlvertheilten Massen Zusammenhang, und mittels kräftiger Schatten- und Licht-Parthien auch Haltung und Wirksamkeit gibt. — Auch die Architektur hat ihr Helldunkel, ohne welches der Künstler nur ins Flache und Charakterlose hinarbeitet.

Hierin waren die Griechen nicht weniger ein vorleuchtendes Muster, und werden es ewig bleiben. Zu ihren Werken muſs der junge Architekt zurückkehren, aber auch von der Gröſse ihrer Ideen sein Gefühl durchdrungen seyn; für das Edle und Einfachgroſse muſs er Sinn haben, will er ihre Werke vor Allem verstehen, und zu der Reinheit ihres Styles und der Euphonie ihrer Verhältniſse sich hingezogen fühlen.

Wir setzen dieſs bey ihm, als eine unerläſsliche Bedingung voraus, ohne die er selbst nie etwas Groſses hervorbringen wird. Wir sind zwar nicht so leicht im Falle, an Gröſse und Umfang den griechischen ähnliche Werke vor unsern Augen enstehen zu sehen. Aber was auch immer zur Ausführung kommen mag, es darf die Idee daran, es dürfen Charakter und Verhältniſse durchaus nicht fehlen. Jene geben das Leben und die Bedeutung, dieses die Schönheit. Ohne sie erzeugt ihr nur ein todtes Aggregat von Steinen, aber kein architektonisches Werk. Darum muſs vor Allem auch in diesem Zweige der Kunst dem Künstler die Idee, die schöpferische Kraft eingeboren seyn, so wie der Sinn für Charakter und Schönheit. Beyde mag er dann beleben, in beyden sich stärken durch Betrachtung erlesener Werke, aber in ihren Be-

sitz gelangt er nie durch bloſse Abstraction. Es gibt Dinge in der ästhetischen Welt, die man nicht lernen kann, und über deren Schicklichkeit oder Unschicklichkeit in der Anwendung uns ein gewiſses inneres Gefühl sicherer belehrt, als ein Compendium von Regeln, die nicht überall gleichen Gebrauch verstatten. Dieses Gefühl möchten wir in der Baukunst gern mit dem Sinne für ein richtiges Verhältniſs bezeichnen. Er ist dem Architekten so nothwendig, als die Schönheit seinem Werke, ohne welchen er diese nie erreichen kann.

In wieweit nun die Griechen, mit diesem Schönheitssinne vorzugsweise begabt, damit das Wesen der Baukunst erschöpft haben, sollen sie allerdings den Neueren ein Muster seyn, und ihre Werke das Urbild, die ihrigen darnach zu gestalten.

Das Borgen von ihnen ist hier um so räthlicher, als Besseres zu erfinden schwer und selbst den Römern nicht gelungen ist. — Aber es täusche sich Keiner, daſs er wähne, wenn er hier eine Säule, dort ein Gesims, von Jenem die Thüre, von diesem ein Ornament geliehen, daſs er mit diesen Materialien auch schon ein griechisches Werk zu Stande gebracht habe.

Die Theile hat er zwar, aber sind sie auch richtig gewählt, geeignet das individuell Verschiedene seiner Idee ins Leben einzuführen, ihr darin die nöthige Bedeutung zu geben? Ohne bestimmten äufseren Charakter soll kein architektonisches Werk seyn. Das Einzelne ist noch nicht das Ganze; es wird es erst durch seinen harmonischen Verband. Darum, wie jetzt die entlehnten Theile zusammenstimmen, sich fügen sollen zur Einheit seiner Idee, dafs jeder in rechter Höhe und Breite stehe zum andern und zum Ganzen, damit Alles, wie aus einer Masse organisch emporgewachsen, fest und sicher dastehe, nicht als Flickwerk, dem da und dort nachgeholfen zu befseren Verhältnifsen, zur gefälligeren Form; das ist die Sache des Künstlers, das Schwierigste von Allem und sein höchstes Verdienst um die Schönheit seines Werkes. Vieles kann ihm dazu die Wissenschaft helfen; doch wo sie ihn verläfst, mufs ihn der eigene Blick belehren, das Auge, das in der Betrachtung der Werke vollkommner Uebereinstimmung sich vielfältig geübt, das angeborne Gefühl für architektonischen Wohllaut, der nicht in einzeln zusammengetragenen Tönen, sondern im Vollklange harmonischer Accorde besteht.

Darum gebe er sich vor Allem die möglichst vollkommene Anschauung seiner Idee, ehe sie noch zur Ausführung kömmt.

Grund- und Aufriſs seines Gebäudes mag ihm schon über Manches die Augen öffnen, doch nicht die in's Perspectiv gesetzte Ansicht des letzteren. Sie ist verführerisch und betrügt ihn, und noch mehr den Nichtkenner. Wir haben die architektonische Schönheit in das Ebenmaſs der Theile und deren behagliche Uebereinstimmung zum Ganzen gesetzt. Diese Uebereinstimmung aber geht in der Perspective verloren, da sich Alles verschiebt und verjüngt, oder wenigstens nicht mehr in dem wahren Verhältniſse der Theile vor die Augen tritt, und darum manche Verstoſse dagegen verdeckt bleiben müſsen.

Vollkommneren Aufschluſs gibt die geometrische Ansicht. Das Ganze baut sich hier in seiner wirklichen Gestalt, und es vergröſsert und verkleinert sich nichts; keine Dimension wird aus ihrer Richtung geschoben und durch die Gegenwirkung der andern in ein vortheilhafteres Licht gesetzt. Alle Glieder zeigen sich in gleichem Maſs der Höhe und Breite; und wie sie sich darin zu einander verhalten, kann dann dem geübten Blicke nicht so leicht entgehen. Auch der Zirkel findet hier seine Anwendung.

Von den geometrischen Aufrissen geben wir aber dem, ohne Tuschierung, bloſs in einfache Linien gesetzten den Vorzug. Weiter ausgeführt ist er nicht selten ohne künstliche Täuschung für das Auge. Der Architekt kann durch willkürlich angenommene Schatten und Lichtmassen allerdings imponieren und selbst die kleineren Mängel eines guten Verhältniſses dadurch decken. Diesem Umstande mag es wohl zuzuschreiben seyn, warum oft das aufgeführte Gebäude weniger Wirkung thut, als der dazu entworfene Riſs auf dem Papiere; wobey wir noch einen zweyten Grund dieser verfehlten Wirkung darein setzen, daſs etwa die umfassende Weite des Raumes, der das Gebäude zu umgeben bestimmt ist, von dem Baukünstler nicht zuvor in Betracht gezogen wurde, die ihn dann nothwendig hätte bestimmen müſsen, bey seinem Entwurfe nach Maſsgabe der Gröſse dieses Raumes auch überall nach einem gröſseren Maſsstabe zu verfahren. Von der auffallenden Wirkung eines solchen Contrastes haben wir schon bey Gelegenheit der Peterskirche gesprochen. *)

Dieſs mit in Anschlag gebracht, ist für den Baukünstler kein sicherers Mittel, um sich des

*) 2. Th. S. 182.

richtigsten Verhältnifses aller Theile, so wie einer unfehlbaren Wirkung des Ganzen zu versichern, als das Modell. Hier findet kein Betrug statt. Es ist das Gebäude selbst, nach allen Dimensionen, nur in verjüngtem Mafsstabe. Es erhebt sich frey und gestattet darum von allen Seiten eine freye Ansicht. Licht und Schatten bilden sich durch das Relief von selbst, und machen bey dem wirklichen Hervortreten aller Theile jedes Mifsverhältnifs derselben nur noch bemerkbarer. Darum haben selbst die gröfsten Architekten, bey ihren bedeutendsten Werken, dieses Mittel nicht verschmäht. Zum Baue der Peterskirche wurden zuvor mehrere Modelle hergestellt.

Ist endlich so der Künstler mit der Schönheit der Construction seines entworfenen Gebäudes in's Reine gekommen, dann ist das Wesentliche geborgen, und jetzt mag er für das Zierliche daran Sorge tragen.

Zwar waren die Römer in der Erfindung dessen, was Verzierung heifst, unerschöpflich, und ihre Werke sind eine unversiegbare Quelle, daraus zu schöpfen; doch keine strengen Muster in der Anwendung sie nachzuahmen. Wir müssen daher auch hier wieder auf die Griechen verweisen, die zwischen zu Viel und zu Wenig die glückliche Mitte hielten, und nirgends von der

wesentlichen Bedingung, der Einfachheit abwichen.

Einfach sind und bleiben die Elemente ihrer Bau-Construction, die Linien, vorzüglich die geraden, als die einfachsten. Aus diesen bildeten sie dieselbe bis zur höchsten Vollendung der eben so einfach geschmückten Schönheit aus. Diese Kunst zerfiel unter den Römern, als sie anfingen, die herrschenden geraden Linien durch kleinere Vorsprünge zu unterbrechen, Massen zu vereinzeln, Flächen zu zerstückeln, das Gerade mit dem Gebogenen in Wechsel zu setzen, und das einfach Zierliche mit Ueberladung eitel herauszuputzen.

Wir kehren jetzt wieder zu den Gemählden zurück. Zuerst nach

S. Gregorio,

Außer den Thoren Roms auf dem Monte Coelio. In der Andreas Kapelle dieser Kirche haben Guido und Domenichino um den Vorzug gearbeitet. Die Gemählde sind auf naßen Kalk, und der Gegenstand beyder die Marter des heiligen Andreas.

Domenichino wählte den Moment der Geißelung. Der Heilige liegt auf der Folterbank,

die Hände auf den Rücken gebunden, einer der Knechte bindet ihm die Füſse; ein anderer, der ihm den Strick zur Geiſselung vorhält, sucht ihn noch zu bereden, den Göttern zu huldigen; ein dritter schwingt schon die Ruthe. Im Hintergrunde sieht man einen Tempel und zwischen den Säulen des Porticus eine Menge Zuschauer, kleine Figuren. Dem Andrange des Volkes im Vorgrunde wehrt einer der Kriegsknechte. In der Ferne eine Landschaft mit Gebäuden.

Die Anordnung zerfällt in zwey Hauptgruppen, die der Geiſselung, und die der dabey anwesenden Zuschauer. Die Zusammenstellung einer jeden, und die Vertheilung beyder ist auf die Wahrheit eines solchen Vorganges gegründet, und daher um so natürlicher, wenn gleich weniger mahlerisch.

Das Freye und Einfache der Hauptgruppe im Gegensatz zu der gedrängteren, aber ferne gehaltenen Volksmasse versetzt uns wirklich auf den Schauplatz einer ähnlichen Scene, und gibt ihr einen gewiſsen Adel des Styles, und dem Ganzen eine ruhige Gröſse, die man bey diesem Meister nicht so leicht wieder findet.

Der Ausdruck ist allenthalben von groſser Wahrheit. Der Heilige im Aufblicke des Vertrauens zum Himmel zeigt in seiner schmerzlichen

Lage Fassung des Geistes und volle Hingebung. Von Furcht, Neugierde, Rührung und Theilnahme sind alle Anwesenden bewegt, und keiner, selbst der Entfernste, ist, auf welchen die Scene nicht einen lebendigen Eindruck machte. So ist die unerläſsliche Einheit der Handlung hergestellt, die wir mit zu dem gröſsten Verdienste dieses Bildes rechnen.

Die Zeichnung ist lobenswerth, fest, und bestimmt durchaus. Der Mann im Vorgrunde, der euch den Rücken kehrt, und die Geiſselung vollzieht, ist ganz herrlich, von kräftigem Bau und schöner Bewegung, wenn gleich seine Stellung an das akademische Modell erinnert. Diese Figur dünckt uns von späteren Künstlern vielfältig benützt.

In der Färbung ist alles licht gehalten, im Ganzen weniger kräftig, als wahr im Einzelnen und harmonisch; doch ohne markiertes Helldunkel. Ueberhaupt vermissen wir diese zur Deutlichkeit der Gesammtwirkung nöthigen Theil der Mahlerey in Domenichino's gröſsern Werken, und um so mehr in diesem, welches zu seinen ersten Arbeiten in Fresco gehört. Mahlerischer Effekt durch frappante Gegensätze künstlich erzeugt, ist hier durchaus nicht anzutreffen.

In Guidos Gemählde gegenüber findet das Auge, was es hier vermiſst, aber der Geist vermiſst auch hier Manches, was er dort gefunden.

Guido läſst seinen Heiligen zum Tode führen. Er sieht das ferne Kreuz und liegt jetzt brünstig bethend auf seinen Knien. Soldaten begleiten ihn zur Marter, andere umgeben ihn, nöthigend seinen Weg fortzusetzen. Weiber und Kinder, am Wege vertheilt, betrachten den vorübergehenden Zug. — Hier ist nun Alles viel bewegter und lebendiger, durchaus auf mahlerische Wirkung angelegt. Die Hauptmassen sind weniger getrennt, mehr in einander gezogen, wie es die Situation der Scene verlangt; doch ist dabey die Hauptfigur in Stellung und Ausdruck hinlänglich hervorgehoben. Der letztere nimmt sich besonders kräftig aus. Man bemerkt, wie der Heilige sich mit jedem Schritte den letzten Augenblicken seines Lebens nähert. Er sieht schon das Kreuz, das schmähliche Zeichen seines Märtirer Todes. Dieſs beugt ihn zur Erde und dringender wird jetzt sein Gebeth.

Wir sehen hier allerdings ein kräftigeres Motiv, aber damit keineswegs mehr geleistet, als mit dem Motive des Domenichino, der seinen Heiligen, während der Duldung körperlicher Lei-

den in ruhiger Ergebung und Vertrauensvoll auf seinen Gott zum Himmel blicken läſst.

Es kann hier nur die Frage seyn, was jeder der beyden Künstler nach seinem gewählten Motive geleistet hat, wobey wir es dahin gestellt seyn lassen, in welcher von beyden Situationen der Heilige, die hier nothwendig geforderte Ruhe und Gröſse der Seele am wahresten zu erkennen gibt.

Im Uebrigen ist der Ausdruck theilnehmender Empfindung bey weitem nicht so strenge und durchaus auf die Einheit der Handlung bezogen, wie in der Darstellung Domenichino's. Einige der Weiber im Vorgrunde zeigen wenig Rührung und Mitgefühl, sie sind mehr müſsige Zuschauerinnen, und scheinen nur eines beſseren Schluſses und der Haltung wegen dem Ganzen beygeordnet. Ein mahlerischer Kunstgriff, der aber selbst mit der durchgreifenden Wirkung und Stärke des Kolorits den Mangel der groſsen, einfachen Idee und der darin herrschenden Zusammenstimmung aller Gefühle im Bilde des Domenichino nicht ersetzt.

Nach unserer Empfindung hat der Letztere den Preis verdient.

Merkwürdig ist das Urtheil, welches Hannibal Carracci über die beyden Werke seiner Schüler gefällt hat.

Von jenem des Guido sagt er:

"Questa è del maestro,"

und von dem des Domenichino:

"Questa è dello Scolare, ma che ne sa più del maestro."

S. Andrea della Valle.

Auch im Chor dieser Kirche hat Domenichino die Marter des heiligen Andreas, und zwar nach dem Motive des Guido, ausgeführt, und die Geiſselung desselben auf eine, von der ersteren verschiedene Weiſse gegeben.*) Aber beyde Darstellungen, ob sie gleich mehr gemahlt sind, befriedigen weniger, und bleiben, was poetische Erfindung und Einfachheit des Styles betrifft, weit hinter dem Werke in S. Gregorio zurück.

Ueberhaupt zeigt dieser Künstler in allen Fresken, die er hier ausgeführt, vollkommene Gewandtheit und Virtuosität im Mechanischen. Kühne Verkürzungen, gewagte, oft übertriebene Stellungen und eine Stärke des Kolorits, wie man

*) Die Darstellungen der Kreuzigung und Grablegung dieses Heiligen, gehören dem Calabrese an.

sie in Fresko nur wenig sieht. Aber bey allem dem mehr beabsichtigte Wirkung, als Wahrheit; Alles nur für das Auge, Wenig oder Nichts für das Herz.

Der Engel mit der Palme und dem Märtirer-Kranz in der Apotheose des heiligen Andreas (im Chor dieser Kirche) hat unter den ausgespreiteten Füſsen des Heiligen, eine verzweifelte Lage; es ist, als krümme er sich unter der drückenden Last desselben. — Von den Evangelisten, oben an den Pfeilern der Kuppel, hat Matthäus eine gemeine, übertriebene sitzende Stellung; die vier Räume selbst sind mit Adtributen und Engeln etwas überladen. Von den letzteren scheinen einige mehr zu hängen, als zu schweben. Doch fehlt es darunter nicht an lieblichen Köpfchen; die beyden zarten Wesen zu den Füſsen des Johannes, sind allerliebst. Von den einzelnen allegorischen Figuren sind die Betrachtung, der Glaube und die Religion am einfachsten und würdigsten gehalten.

In dem Kuppel-Gemählde hat Lanfranco sich als einen der gröſsten Manieristen, im ganzen Sinne des Wortes, bewiesen; das ist Alles, was wir davon sagen können.

Welchen verworfenen Geschmack muſsten die nicht gehabt haben, welche Ursache waren,

daſs dem Domenichino, von welchem doch weit Beſseres zu erwarten gewesen, diese Arbeit entzogen, und dem ersteren übertragen wurde!

S. Clemente.

In der Kapelle della Paſsione, rechts vom Eingang durch die Seitenthüre, finden sich interessante Fresken von Masaccio *). Ueber dem Bogen der englische Gruſs; auf der untern Ansicht desselben, in abgetheilten Feldern die zwölf Apostel auf azurnem Grunde. In den vier Feldern des Kreuzgewölbes die vier Evangelisten, jedem zur Seite ein Kirchenlehrer. Diese Gemählde haben sich vor allen, und von allen Unbilden am reinsten erhalten. Unterhalb des Gewölbes an der Hauptwand die Kreuzigung Christi zwischen den beyden Mördern, unter dem Kreuze Magdalena, im Vorgrunde Maria, ohnmächtig in den Armen ihrer Begleiterinnen; eine herrliche Gruppe! Dieses Bild hat wohl am Meisten gelitten, doch zeigen die traurigen Reste noch groſse Mannigfaltigkeit und Wahrheit im Ausdrucke.

Die übrigen Wandgemählde enthalten gröſsten Theils Schilderungen aus der griechischen Le-

*) Die Ausführung dieses Werkes fällt zwischen 1431 und 1434, gegen welches Jahr er nach Florenz zurückkehrte und die Fresken al Carmine fertigte.

gende vom Leben und den Martern der heiligen Catharina von Alexandrien.

Gleich auf dem ersten, dem Fenster gegenüber, disputiert die Heilige, in Gegenwart des Kaisers Maximin Daza, mit mehreren heidnischen Philosophen, die zu beyden Seiten des Thrones sitzen; in der Mitte steht die Heilige, sie spricht aus der Seele. Ihre einfache, ruhige Haltung und der fromme Ernst dabey sind rührend. Auf den Gesichtern der Zuhörer zeigen sich wechselnde Gefühle. Hier trüber Verstand, dem der Glaube noch nicht eingeht, dort unbefangenes Horchen und ernste Ueberlegung; Alles in sprechenden Phisiognomien, wahr und lebendig charakterisiert.

Auf dem folgenden Bilde neben an, zwey Räder, bestimmt zur Marter der Heiligen. Ein Engel berührt sie mit dem Schwert, und in Trümmer zersprühen sie, den Tod schleudernd auf die umstehenden Zuschauer. Auf dem Altan im Hintergrunde sieht man den Kaiser. Frey und unversehrt steht zwischen den peinigenden Werkzeugen St. Catharina, eine schlanke, liebliche Gestalt, den gerührten Blick festen Vertrauens, die beyden Hände bethend gefaltet, zum Himmel emporgehoben. Die Verwirrung der Umstehenden, der tödliche Schrecken und das Weh-

geschrey der von den Trümmern Zurückgeschmetterten ist unbeschreiblich wahr und so mannigfaltig als edel. Vortrefflich!

Die dritte Darstellung zeigt die Enthauptung der Heiligen. Sie kniet bethend, in Demuth ihr zartes Haupt unter das Schwert beugend. Der Henker führt eben den tödlichen Streich. Zur Linken mehrere Soldaten und Volk als Zuschauer. Zuhöchst in der Luft trägt ein Engel St. Catharina's Seele gegen Himmel, und Links auf Sinais Höhe, bestatten andere den entselten Körper zur Erde.

St. Catharina ist auch hier wieder das reine Bild der lautersten Unschuld, wie in den vorigen Schilderungen, immer nach demselben Typus. Das Mitgefühl und der theilnehmende Schmerz der Zuschauer geht über Alles. Da ist keiner, vom rauhen Krieger an, bis zum zarten Jünglinge, der nicht tief gerührt wäre, jeder auf seine Weise, und vor allen jene, die mehr nach dem Vorgrunde her stehen. Sehet nur gleich den ersten, wie kläglich er den Blick zum Himmel hebt; die Scene ist ihm ein Gräuel vor den Augen. Und das zärtere Gemüth zwischen den beyden Kriegern! Wie in der Seele bekümmert er auf das schuldlose Opfer herabsieht; diese Züge dabey, diese zarte Stellung des Kopfes! Wer hätte sie noch besser fühlen und geben können? Und der

neben dem zweyten Soldaten! vor Wemuth brechen ihm die Augen, und durch den Mund macht das beklommene Herz sich Luft. So wechselt allenthalben der Ausdruck und in edlen Formen mit immer neuen Wendungen der Köpfe, deren Linien sich sinnig begegnen und ausweichen. Meisterhaft! Aber den Kopf des Henkers hat vorlängst ein unzeitiger Eifer völlig zerstört; Unsinn! Die Rache sollte wohl den Henker treffen, aber sie traf Masaccio's Werk. Was konnte er für den Henker!

Das vorderste über den drey genannten Bildern, stellt die heilige Catharina vor, wie sie im Tempel zu Alexandrien vor einem Götzenbilde steht, und den Anwesenden gegen die Thorheit des Götzendienstes prediget.

Von Seiten des Reichthums der Composition und Schönheit der Gruppierung gehört dieses Bild zu den wesentlichsten des ganzen Cyklus. St. Catharina, die Hauptfigur, ist hinlänglich hervorgehoben; auch der Alte mit dem Spitzbarte, ihr zunächst, zeichnet sich, seinem höheren Range gemäſs, vor den übrigen aus, die etwa zu seiner Begleitung gehören mögen, aber mit den übrigen vier Figuren zur Rechten, wie zufällig sich hier zusammenfinden. Nichts deutet auf eine künstliche Berechnung. Alle Köpfe sind von gu-

ter Zeichnung und von charakteristisch individuellen Formen. Die Heilige richtet ihren Vortrag unmittelbar an den ehrwürdigen Alten. Seine Demuth und Ehrfurcht, mit welcher er, die Hände faltend, sich dem Idole schüchtern nahet, und den Blick zu ihm erhebt; so wie Catharina's hohe Duldung, Sanftmuth und Liebe, womit sie ihn eines Bessern zu belehren sucht, sind unbeschreiblich wahr. Die beyden älteren Gestalten in der rückwärts stehenden Gruppe hören dem Vortrage zu, doch hören sie mehr, als sie die Bedeutung der Worte erwägen. Die beyden Jünglinge daneben scheinen der Lehre nachzusinnen. Der im wunderlichen Gewande, dessen kurzes Haar in Lockenwindungen über den Nacken herabfällt, zeigt in gar zartem Profil viel Eigenthümliches nach dem Leben, den forschenden Blick auf das Idol gerichtet. In dieser Stimmung befinden sich noch die zwey äußersten Figuren der Gruppe zur Rechten; aber die Köpfe sind mehr von Vornen genommen, und der des Jüngeren in starker Verkürzung nach oben, beyde wahr und schön. — Der gebärtete Alte, den finstern Blick auf die Rednerinn gerichtet, ist die Aufmerksamkeit selbst, voll Charakter.

Wer uns wieder ein Mannigfaltiges so zu ordnen, und auf eigene Weise den Geist in stren-

gere Formen zur Einheit der Handlung zu binden wüſste, so einfach und natürlich, so kunstlos und doch so kunstreich; der verstünde die schwere Kunst, den Alten nachzuahmen; er wäre uns der rechte Meister in seiner eigenthümlichen Art, ein Masaccio im neunzehnten Jahrhundert.

In dem Bilde, gleich daneben, zeigt uns der Künstler die Gemahlinn des Kaisers, in goldbrokatenem Gewand, die Krone auf dem Haupt, vor dem Kerkerfenster der heiligen Catharina, aus welchem sie jene in den Lehren des Christenthumes unterrichtet. Beyde Köpfe sind im Profil aber beyde unendlich zart und lieblich, wetteifernd an Schönheit der Form, und dennoch der Bedeutung nach jedes verschieden vom andern. Hier ist aufrichtiges Verlangen, stille Sehnsucht nach dem Lichte mit einem Blicke, der der Wahrheit fest und unverrüekt ins Auge schaut; dort übernatürliche Ruhe mit freudiger Bewegung gemischt, die ihres Sieges sich freut, der von oben kömmt; ein Mund süſs und lieblich geöffnet, das Göttliche zu verkünden.

Zur Rechten im Vorgrunde büſst die Kaiserinn ihre Bekehrung mit dem Tode, das Haupt vom Rumpfe getrennt, liegt in seinem Blute.

Auf der Wand mit dem Fenster gegenüber, beziehen sich die beyden Darstellungen überein-

ander noch auf das Leben der Heiligen. Auf der untern zeigt sich eine Ueberschwemmung, die wegen des an den zum christlichen Glauben Bekehrten verübten Mordes, über Alexandria verhängt wurde. Unter der Halle eines Hauses liegen die unbeerdigt gebliebenen Leichen von den Fluten umspielt; über derselben bemerkt man am dritten Fenster die Heilige zum Himmel um Gnade flehen. Zur Seite Rechts, Mehrere zu Pferd, die der Gefahr zu entrinnen suchen. Dieses Gemählde hat unter allen am Meisten gelitten, und ist, aufser dem schönen Bildnifse St. Catharina's, und einigen andern ausdrucksvollen Köpfen, das Uebrige gröfsten Theils zerstört.

Auf dem obern Bilde sieht man die Heilige noch als Kind in einer Wiege, hinter welcher die Amme sitzt im stillen, züchtigen Aufblick zum Vater, der ihr zur Rechten steht und einen jüngeren Freund neben ihm auf das Kind aufmerksam macht. Gegenüber zwey junge, weibliche Gestalten, die eben zur Thüre hereingetreten sind. Das freudig bewegte Gemüth des Vaters über den holden Säugling; die Bescheidenheit, mit welcher er den Freund mit dem Aufserordentlichen desselben bekannt zu machen scheint, ist mit grofser Wahrheit dargestellt. Auch die beyden Frauen stehen andächtig gerührt, von

Ahnung ergriffen ; sinnend erwägen sie, was wohl aus dem Kindlein einst werden möge. Es sind jungfräuliche Wesen.

Die eigentliche Bedeutung der beyden Gemählde zur Rechten des Fensters, läſst sich nicht mit Gewiſsheit angeben. — Das oberste entwickelt eine reiche Composition, die gleichsam nur eine Gruppe bildet. Ein Kind findet sich in Unterredung mit einem Heiligen. Aus des Kindes Zügen spricht ein männlicher Ernst mit ungewöhnlicher Geisteskraft.

Der Heilige ist eine jugendlich männliche Gestalt mit kurzem Bart- und Haupt-Haar, er steht ruhig gefaſst und ernsten Sinnes mit überlegendem Blick. Aller Augen sind auf ihn gerichtet, mit gespannter Aufmerksamkeit harren Alle seiner Entscheidung, wechselnd mit Staunen und Neugierde oder in Zweifel getheiltem Gemüthe. Was auch eigentlich die nächste Bedeutung der Scene, und des Gespräches Inhalt seyn mag, Alle nehmen gleiches Interesse daran. Keiner gafft müſsig in den Tag hinein. Einige Köpfe scheinen nach dem Leben, die meisten sind von edler Form, alle von sprechender Wahrheit im Ausdruck und einer zufälligen Zusammenstellung.

Das letzte von diesen Bildern unterhalb des eben erwähnten, läſst uns gleichfalls über die

Gewifsheit seiner Bedeutung im Zweifel. — Der Inhalt scheint übrigens einen Heiligen zu bezeichnen, der auf seinem Krankenlager unter heftigen Schmerzen den Tod willkommen heifst. Ein Jüngling sitzt ihm zur Seite, seine Rechte an das Haupt gelehnt; er blickt zum Sterbenden hinauf, zu dessen Füfsen eine Gruppe von vier Männern steht in theilnehmendem Gespräche über die Lage des Sterbendkranken begriffen. Alles ist im Zusammenhange mit der Hauptfigur passend motiviert. Der Ausdruck des tiefsten Mitgefühls im Kopfe des Jünglings, sein wehmüthig theilnehmender Blick auf den Kranken hin, ist unvergleichlich.

Erwähnen wir nun aufser allen diesen Vorzügen zugleich noch der für jene Zeit ausgezeichneten Kenntnifs in der Linienperspective, die Masaccio sich als Schüler Brunelleschi's erworben und in mehreren dieser Schilderungen in Anwendung gebracht hat; so glauben wir, das Wesentlichste, was ihn zum ausgezeichnetsten Meister seiner Zeit gemacht hat, hinlänglich hervorgehoben zu haben.

Masaccio's Werke in S. Clemente setzen wir, mit der Epoche seines Aufenthaltes in Rom zugleich, in die zweyte seiner leider nur zu kurzen

Künstlerbahn. Jene fällt nach Baldinucci *) noch vor das Jahr 1431 bis gegen 1434, mithin etwa zwischen das neun und zwanzigste und zwey und dreysigste Jahr seines Lebens, um welche Zeit er wieder nach Florenz zurückgieng, und gleich darauf in der Kapelle Brancacci al Carmine sein höchstes und letztes Werk unternommen, aber gleich seinem Lehrer Maſsolino nicht vollendet hat. Zeigt er sich auch dort in manchen Stücken gröſser, mannigfaltiger in den Stellungen, gewandter in der Zeichnung, groſsartiger in den Formen und Gewändern mit einer kräftigeren Färbung; so stehen ihnen doch diese an Wahrheit des Ausdrucks mit charakteristischer Mannigfaltigkeit, an Tiefe der Empfindung, an Beziehung auf Einheit und einfacher Anordnung keineswegs nach.

Wie sehr auch die Zeit bisher an der Zerstörung dieses Werkes gearbeitet hat; so ist es doch gerade in seinen wesentlichsten Theilen, den Köpfen, noch am Beſsten erhalten; sie sind in ihren Umrissen unversehrt geblieben, und jetzt von Palmaroli's geschickter Hand gereiniget, höchst erfreulich zu schauen.

Möchten junge Künstler, die sich in Rom längere Zeit aufhalten, recht oft dahin zurück-

*) Note I. e XIII. alle memorie della vita di Masaccio.

kehren, und mit dem Genuſse geistiger Betrachtung auch das Ziel ihres Strebens erwägen!

S. Maria della Pace.

Hier stehen wir wieder vor dem herrlichen Raphael, vor seinen Sibyllen, gleich rechts vom Eingange über dem Bogen der ersten Seitenkapelle. Der Raum ist trefflich benützt und die Anordnung der Form desselben verständig angepaſst. Raphael wuſste sich überall zu helfen, er bleibt auch hierin Allen ein Vorbild.

Die Grundform der Zusammenstellung ist symmetrisch. Auf jeder Seite des in den Raum eingeschnittenen Zirkelbogens sitzen zwey Sibyllen, so, daſs jedesmahl der einen davon der Bogen selbst zur Stütze dient, die andere aber der ersten etwas tiefer zur Seite gestellt ist. Zwischen beyden befindet sich ein Engel, ruhend an eine Tafel gelehnt, und darüber ein anderer, schwebend mit einer offenen Rolle.

Oben, und über der Mitte des Bogens, wo der Raum am schmälsten ist, sitzen zwey Engel, jeder hält eine Tafel, und ist der ihm zunächst sitzenden Sibylle zugewendet, sie auffordernd, ihre prophetischen Worte darauf zu schreiben. Zwischen diesen gröſseren Engelsgestalten erhebt sich endlich noch eine kleinere mit einer bren-

nenden Fackel, sie deutet wahrscheinlich auf das Licht hin, das durch den verheifsenen Erlöser in die Welt kommen soll.

Wäre auch diese herrliche Eurithmie der Anordnung nicht durch die Bedingung des Raumes völlig gerechtfertiget, wodurch seine Ausfüllung ganz erschöpft ist; so müfste man dennoch gestehen, dafs sie dem Gegenstande selbst vollkommen anpafst. — Der Vorgang ist ernst, geheimnifsvoll; hohe, würdige Frauen, Prophetinnen, von himmlischen Geistern umgeben, und mit ihnen in Berührung gesetzt; das Alles verlangt einen feyerlichen, würdevollen Styl der Anordnung, und einen Ernst, der nur durch ein gewifses Gleichgewicht in der Zusammenstellung der Figuren hergestellt werden kann.

Dabey ist überall durch wechselnde Bewegung und Gegenbewegung eine zu strenge Gleichförmigkeit aufgehoben. Alle vier Sibyllen von gleicher Wahrheit beseelt, schreiten die einen schon zur Offenbarung, die andern harren, ruhig gefafst, der prophetischen Worte, oder in gespannterer Erwartung, wie die Alte zur Rechten, die, was Stellung und Ausdruck anbelangt, nicht wahrer geschildert seyn könnte.

An Gestalt sind alle grofsartig und von etwas derben Formen. Raphael hatte die Decke in

der Sixtina gesehen. Doch verläugnen sie dabey nicht die ihm eigenthümliche Grazie. Das Leben haben sie von Raphael. Die Engel, der mittlere besonders, und die beyden schwebenden zur Seite, sind unendlich zarte Bildungen; die übrigen gar gesetzt und verständig.

Seit dem auch dieses Fresco-Gemählde durch Palmaroli*) von hundertjährigem Staub und Schmutz, und von den noch schlimmeren Restau-

---

*) Ein Werk, das unter dem Titel: Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali etc. di Lorenzo Marcucci, colle note del Sig. Pietro Palmaroli, zu Rom 1816 erschienen ist, und das wir allen jungen Mahlern empfehlen müfsen, beweist, wie vollkommen Palmaroli die Farben der Alten kennt, deren sie sich beym Mahlen bedient hatten. Dieser Kenntnifs, seinem unermüdeten Fleifse, und der grofsen Gewissenhaftigkeit in seinem Verfahren, verdankt bisher manches Fresco-Gemählde eine glückliche Wiederherstellung.

Es ist hier der Ort, noch eines andern Mittels zu erwähnen, wodurch Fresco-Gemählde vor gänzlicher Zerstörung gesichert werden können, es ist deren Uebertragung von der Mauer auf Leinwand.

Antonio Contri, ein Ferrarefe, soll der erste gewesen seyn, der vor mehreren Jahren zu Mantua einen öffentlichen Versuch mit einigen Köpfen von Giulio Romano gemacht hat. Doch eignete sich sein Verfahren nur für kleinere Gemählde auf gerader nicht gebogener Wand, und war einer langen und schwie-

rationen, völlig gereiniget ist, zeigt sich Raphaels Correctheit in den Umrissen und die Harmonie der Färbung wieder auf die erfreulichste Weise.

---

rigen Arbeit unterworfen. Aehnliche Versuche sollen auch zu Neapel und Modena, doch ohne völlig befriedigenden Erfolg gemacht worden seyn.

Stephano Barezzi, ein Mayländer, scheint hierin mit mehr Glück und Einsicht zu Werk zu gehen. Es soll ihm bisher auf die einfachste und sicherste Weise, und ohne Unterschied der Gröfse des Gemähldes vollkommen gelungen seyn, von jeder Wand das Gemählde abzuziehen und auf eine Tafel aufzutragen. Er bedient sich hierzu einer eigens präparierten Leinwand, die er an die Mauer anlegt, und nachdem sie das Gemählde völlig an sich gezogen, mit sicherer, gleichförmiger Bewegung mit dem Gemählde zugleich wieder davon abzieht.

Diefs liefse sich noch allerdings begreifen; allein, wie er (nach dem weiteren Berichte †) die alsdann auf eine Tafel aufgespannte Leinwand wieder von derselben losreifst, so, dafs die Mahlerey ohne alle Verletzung auf jener Tafel eingedrückt (?) zurückbleibt, davon, gestehen wir, haben wir durchaus keinen Begriff.

Indessen hat Barezzi auf diefe Weise schon einige Gemählde von Luini und Marco d'Oggione von der Wand abgenommen. Mit welch glücklichem Erfolge sonst noch diese Methode ist angewendet worden, davon ist uns nichts zur Kunde gekommen.

---

†) Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur etc. vom 9. Nov. 1819. Nro. 134.

Kirche della Concefsione de'Patri Cappuccini.

Rechts vom Eingange, irren wir nicht, gleich in der ersten Kapelle befindet sich Guido's Erzengel über dem Satan. Er hält ihn unter seinen Füfsen an einer Kette gefesselt, mit der geschwungenen Rechten das Schwert gegen ihn gezückt. Dieses Bild hat trotz seiner vielen Bewunderer, dennoch manchen Widersacher gefunden. Wir glauben es mit den letzteren halten zu müfsen. Es ist einmahl kein Erzengel Michael; ihm fehlt Hohheit und Würde. Guido hat die ganze Gestalt offenbar zu jung genommen für einen der Gewaltigeren vor dem Throne Gottes, vor dessen Ansehen die Hölle erbebt.

Der Kopf sagt viel zu wenig für diese Situation, oder vielmehr gar nichts; dagegen die Bewegung des Körpers viel zu viel. Wo bleibt das Gleichgewicht? Wozu die gaukelnde Stellung mit flatterndem Gewande? Engel streiten nicht wie Menschen, und ein Erzengel ist seines Sieges über das Böse im Voraus gewifs. Er kämpft nur mit überlegener Macht des Geistes, nicht mit körperlicher Anstrengung. Mit festem Gleichmuthe steht er daher über dem Bösen, das unter seinen Füfsen vergebenen Widerstand droht; nur unerschütterlichen Ernst, edlen Unwillen mufs er

dem Ungethüm entgegensetzen, das seiner geistigen Natur von Anbeginn her zuwider ist.

Bis jetzt hat nur Raphael diese Aufgabe gelöset. Sein Michael ist ein Gewaltträger Gottes gegen diesen Knaben Erzengel von Guido.

Bey aller Sorgfalt ist die Zeichnung nicht völlig tadellos. Die beyden Beine sind nicht gut gestellt. Als Gemählde verfehlt es übrigens seine Wirkung nicht. Die Färbung ist kräftig, doch an einigen Stellen, wie etwa am Halse, zu braun und undurchsichtig.

S. Pietro in Vincoli.

Das Grabmahl Julius II. ist das Merkwürdigste in dieser Kirche.

Die Statue des Moses von Michel-Angelo überrascht mehr, als sie bey genauer Betrachtung befriediget. Diesem Umstande muſs man allerdings jenes überschwängliche Lob zuschreiben, das Mancher schon darüber geschrieben hat. Sieht man auf die Wissenschaft und auf die Gewalt der Technik, jene geltend zu machen; so bleibt freylich Bonarroti hier, wie überall, Allen überlegen, unerreicht, überwältigend. Wer hat noch wie er, sich seines Stoffes so ganz bemeistert, wer so den Marmor gebändiget, wie er? Und mit welcher Wissenschaft der Zeichnung, des Baues

und der Verhältnifse des menschlichen Körpers Und dennoch stehen wir kalt vor seinen Marmor-Bildern trotz alles Staunens, das sie uns abnöthigen. Und warum? Charakter ist doch diesem Moses nicht abzusprechen? Gut, ohne Charakter ist allerdings kein Gebilde des Michel-Angelo, und dieser Moses trägt vielleicht von allen den lebendigsten, den gewaltigsten. Mit dieser Miene kann er einer Welt gebiethen, vor diesem Ernst vermag keine Gewalt zu bestehen.

Aber bey Allem dem weifs man nicht, warum und wozu er hier so gewaltig thut. Von seinen Feuerblicken, und der Kühnheit seines Willens überwältiget, ja selbst bis zur Begeisterung entzückt; von der Bedeutung seines übermäfsig langen, bedeutungslosen Bartes, der manieriert genug in langen Zöpfen bis auf den Gürtel herabfällt, haben sie vergessen, dafs er eigentlich gar nichts thut.

Moses sitzt, diefs soll wohl auf Ruhe deuten? Dazu ist aber die ganze Stellung zu bewegt, und dennoch wieder zur Stärke im Ausdruck des Kopfes zu müfsig und bedeutungslos. Die rechte Hand, ruhend auf den Gesetztafeln unter dem Arm, greift, wie spielend, in den herabfliefsenden Wogenknaul des Bartes; mit der Linken erfafst er die Falten des Gewandes, so, als wollte

er eine Blöfse bedecken. Dazu bedürfte es doch wohl keiner solchen Gewaltthätigkeit in den Zügen des Kopfes. Es herrscht hier ein Uebergewicht des inneren Lebens über das Aeufsere, kein Zusammenhang beyder, jenes ist durch dieses nicht passend unterstützt.

Endlich dünckt uns der Moment des Daseyns der ganzen Figur undeutlich und zu beschränkt motiviert. — Als wen wollt ihr Moses in dieser Situation euch denken? Unmöglich auf Sinai's Höhen; nicht vor Pharao; auch nicht, wofür er hier gelten soll, wie er eben zum Volke spricht; die Stellung ist nirgends geeignet. Etwa als Gesetzgeber wegen des Adtributes der Gesetztafeln? Dazu fehlt ihm der ruhige Ernst, die kältere Besonnenheit. In dieser Strenge sehen wir durch aus nur den leidenschaftlichen Richter, den erzürnten Demagogen, dem Strafen und Zürnen zur Natur geworden, und dem kein Zug von Langmuth beygemischt ist, worin er sich zu üben gleichwohl 40 Jahre Zeit hatte.

Mit dieser Gewalt des Ausdruckes seiner Physiognomie, kann man sich ihn wohl nur handelnd denken, stehend mitten unter seinem Volke, wie er etwa, ergriffen vom Gräuele der Abgötterey defselben, die Gesetztafeln an Sinai's Felsen zerschmettert.

Aber so, wie hier, völlig in Abstracto hingesetzt, sollte er weniger einen einzelnen Moment der Handlung, als vielmehr seine ganze Bestimmung zu erkennen geben, und das Umfassende seines Charakters, zu dessen wesentlichsten Zügen wir vor Allem den eines Gesetzgebers zählen. Allein das Gleichgewicht, welches dann durch Beymischung dieses letzteren Zuges in Moses Charakter gelegt worden wäre, lag selbst nicht in des Künstlers Charakter. Daſs er ihn darum im Ausdrucke so vorherrschend feurig und streng aufgefaſst, das schreiben wir gröſsten Theils seiner eigenen Individualität zu, die sich in Darstellungen des ihr verwandten leidenschaftlich Groſsen und Gewaltigen vorzugsweise gefiel.

Der Künstler gibt am Liebsten das, was er selbst ist, und es kömmt in sein Werk, ohne es zu wissen. So bleibt er ewig sein und stets sich selbst eigen. — Nur auf diesem Wege haben wir einen Michel-Angelo und einen Raphael, die höchste Kraft und die höchste Anmuth, die, ich sage ihrer Natur nach, als so eminente Eigenthümlichkeiten, nur zwey verschiedenen Gemüthern angehören können.

Raphaels Mäſsigung wäre noch nicht zureichend gewesen sich mit Bonarroti's Kühnheit in ein Gleichgewicht zu setzen. Nur mit

des erstern eigenthümlicher Kraft konnte sich auch seine Mäſsigung zu einem Producte stiller Anmuth vereinigen und beyde sich darin indifferenzieren.

Wir finden es daher höchst sonderbar, wenn man, wie unlängst geschehen, der Kühnheit des Bonarroti, Raphaels Mäſsigung und umgekehrt, der Mäſsigung Raphaels, Bonarroti's Kühnheit wünscht zur Production vollendeter Kunstwerke. Dieser Ansicht setzen wir unsere feste Ueberzeugung entgegen, daſs Bonarroti, im Besitze der zur Beschränkung seiner Kühnheit noch lange nicht zureichenden Anmuth Raphaels weniger groſs; Raphael dagegen, bey geschwächter Anmuth durch die gröſsere Kraft Bonarroti's, zu kühn geworden wäre; daſs wir dann Bonarroti weniger bewundert, und Raphael weniger liebenswürdig gefunden hätten.

Wir erwähnten dessen nur zu wiederhohlter Bestätigung der Wahrheit, daſs, sollen sich zwey sich bedingende Kräfte zur Schönheit eines Kunstwerkes ebenmäſsig durchdringen, sie sich in gleicher Stärke zu einander, keine im Uebergewichte zur andern verhalten müſsen.

Raphaels Individualität war hierin die glücklichste. Bey ihr bothen sich Anmuth und Gröſse wechselseitig die Hände. Seine unsterblichen Werke beweisen es zu Genüge.

Bey Bonarroti hingegen standen Gewalt und Kühnheit einzeln, ohne daſs ein mildernder Genius ihnen zur Seite wandelte. Die Gewalt seines Feuers zu dämpfen, dazu bedurfte es eines von der Natur selbst seinem Gemüthe eingepflanzten Grades der Mäſsigung. Aber die Natur versagte ihm diesen Dienst, und so blieb er unerreicht groſs und kühn, wie der beglücktere Raphael unerreicht edel und liebenswürdig.

Was sonst noch von plastischen Bildwerken dieses Grabmahl schmückt, ist von Michel-Angelo's Schülern ausgeführt. Wir zeichnen darunter eine Madonna mit dem Christkinde als vorzüglich aus. Sie ist etwas streng im Style gehalten, voll Würde, Zartheit und Anmuth. Die Behandlung ist des Ganzen würdig.

S. Maria della Vittoria.

Die heilige Theresia im Momente, wie ein Engel sie zur göttlichen Liebe entflammt. Eine Gruppe von Bernini, in der dritten Kapelle, vom Eingange zur Linken. — So was ist uns noch nicht vorgekommen, solcher Gräuel in einer Kirche!

Theresia ist eine Buhlerinn, keine Heilige mehr. — Von sinnlicher Lust überreitzt, völlig ermattet durch alle Glieder, liegt sie bewuſst-

los hingesunken auf einer Wolke — ich vermag nicht den Frevel zu schildern — wie preisgegeben unheiligem Genuſse. In dieser Situation naht sich ihr ein Engel mit allen Geberden eines affectierten Gecken. Er will ihre Brust entblöſsen, um ihr den Liebes-Pfeil in's Herz zu drücken. Ein längst verbrauchter Gedanke, ein aus dem Heidenthum entlehntes Motiv, das Feuer sinnlicher Lüste zu erwecken; doch hier völlig an unrechter Stelle. Bernini fühlte wohl das Schwierige der deutlichen Darstellung eines so abstracten Begriffes, wie der der göttlichen Liebe ist, und suchte sich dadurch zu helfen, daſs er ihr ein rein sinnliches Motiv unterlegte. Wie der Künstler sich nur so etwas mochte beygehen lassen, den Erguſs göttlicher Liebe so zu schildern, so durch und durch sinnlich, ja bis zur höchsten Spannung der Wollust? Wahrscheinlich rechnete er dabey auf die Wirkung des Ortes hier über dem Altare, der seinen üppigen Gedanken heiligen, und dem frivollen Ausdrucke die Bedeutung göttlicher Liebe geben sollte.

Allein, wer kann diese Gruppe sehen, sie länger betrachten, ohne, trotz aller Heiligkeit dieses Ortes zu den unheiligsten Gefühlen verleitet zu werden? Ist doch dem keuschesten Ge-

müthe die Sinnlichkeit angeboren! Wer kann hier bethen, ohne zu sündigen?

An einer andern Stelle hätte der Künstler seinen Zweck erreicht, und man müſste sein Werk gelungen nennen. Aber hier, wo die Wirkung der Absicht ganz und gar zuwider ist, können wir die poetische Erfindung des Ganzen nur als völlig miſslungen betrachten.

In Betreff der Behandlung des Marmors, ist diese im Nackten durchaus so unendlich weich und lüstern, daſs man sagen muſs, der Künstler habe es auch hierin absichtlich darauf angelegt, seiner Gruppe den höchst möglichen Sinnenreitz zu geben. Auf diesem Wege muſste dem Ganzen natürlich jeder Ernst und jede Würde entzogen bleiben, Affectation an die Stelle der Grazie treten, und Alles in Uebertreibung ausarten. Stellung und Bewegung sind geziert, abgeschmackt. Seht nur den Engel! habt ihr je was Faderes gesehen vom Kopfe bis zu den Füſsen? Auch die Gewänder sind vom verdorbensten Style, Bruch und Lage der Falten ohne Verstand, höchst manieriert.

S. Agostino.

Vom Eingange zur Linken am dritten Pfeiler zeichnen wir Raphaels Isaias, als das

Vorzüglichste in dieser Kirche aus. Der Prophet ist im großen Style gedacht und ausgeführt, wie man glaubt, zum Beweise, daſs Raphael auch im Groſsartigen des Bonarrotischen Geistes sich habe versuchen können. Es mag seyn. Uns will aber aus dem Ganzen mehr die frühere Bekanntschaft mit Fra Bartolomeo ansprechen. Man erinnere sich nur an dessen heiligen Marcus im Pallaste Pitti zu Florenz. Die unter dem Gewande sichtbare Bewegung des Körpers, und das Grandiose des Faltenbruches, geben dieses mehr, als wahrscheinlich zu erkennen. Leider hat dieses schöne Werk in manchen wesentlichen Theilen schon viel gelitten. Wie konnte man nur so Etwas geschehen lassen, ohne früher an Rettung zu denken!

Trinità de' Monti.

Das interessanteste Gemählde hier ist eine Kreuzabnehmung Christi von Daniel Ricciarelli (da Volterra). Es hat früher durch den Einsturz der Kuppel dieser Kirche wesentlich gelitten, und konnte nur vom gänzlichen Untergange noch gerettet, aber keineswegs zu seinem vormahligen Glanze wieder hergestellt werden. Selbst Palmaroli's Bemühungen waren vergebens, ihm dazu zu verhelfen,

Was vor Allem daran unsere Aufmerksamkeit verdient, ist die poetische Erfindung. — Fünf Menschen sind zunächst beschäftiget, den entseelten Leichnam vom Kreuze herabzunehmen. Joseph von Arimathia umfaſst ihn schon mit beyden Armen, und steigt hernieder; einer der Kriegsknechte hülft bey den Füſsen nach.

An Christus ist das erblaſste Haupt wohl das edelste. Selbst Tod und Schmerz haben den Zügen das Liebevolle nicht geraubt. — Joseph von Arimathia ist unstreitig die schönste der männlichen Figuren, und unvergleichlich in Handlung gesetzt. Sein Ausdruck mit dem gerührtesten Blick zum Himmel, ist unendlich tief, edel und würdevoll bezeichnet, vortrefflich.

Am Fuſse des Kreuzes liegt Maria in Ohnmacht, um sie her drey der vertrautesten Freundinnen, hülfereichend, beklagend die von Schmerz überwältigte Mutter. Diese Gruppe ist von der schönsten Anordnung. Aber Mariens Stellung viel zu gewaltthätig; sie liegt nicht, wie hingesunken, wie hingeworfen in einer verdrehten, ja unschicklichen Stellung. Eine der Frauen umfaſst die Ohnmächtige; Stellung und Ausdruck sind rührend. Aber in den beyden andern sind Theilnahme und Bewegung heftig hervorgehoben. Johannes steht daneben, er eilt herbey und

spreitet seine Arme weit aus, doch nicht, um den Leichnam damit zu empfangen, dazu ist ihre Bewegung nicht geeignet; sie bezeichnet vielmehr den heftigen Ausbruch seines unendlich erschütterten Gemüthes. Ueber den Charakter der physiognomischen Züge des Gesichtes läfst sich nicht urtheilen, es ist zur Hälfte durch den vorgestreckten Arm bedeckt.

Das Ganze ist im Bonarrotischen Geiste gedacht und ausgeführt. Alles tritt Einem kolossal entgegen, grofsartig, breit und bewegt, besonders im Knochen- und Muskel-Bau. Darum konnte auch der Ausdruck, seines Gleichgewichtes mit dem Uebrigen wegen, nicht minder lebhaft und stark bezeichnet werden.

Der jetzige Zustand des Bildes läfst über die Wahrheit und Natur seiner Färbung kein Urtheil mehr zu.

Wir glauben hiermit die wesentlichsten Kirchengemählde in Rom näher bezeichnet zu haben, wenigstens die, welche bisher einen vorzüglichen Ruf genossen hatten.

Den Freunden des ernsten Styles in der Mahlerey nennen wir hier noch die Kirche S. Maria sopra Minerva, in welcher man in der Kapelle della Crociata, aufser den Gemählden des Fra Filippo Lippi und Raphaele del

Garbo, noch ein Altarblatt von Fra Giovanni da Fiesole sieht, von dessen Hand auch das Altargemählde in der Kapelle del Rosario ist.

Uebrigens ist hier die Zahl der Gemählde aus der bologneser Schule bey Weitem die bedeutendste. Wer Lust hat, an der Virtuosität ihrer Künstler sich zu ermüden, den verweisen wir zum Ueberflufse noch an folgende Kirchen und die darin befindlichen Gemählde:

In S. Agostino, Lanfranco's Deckengemählde und Altarblatt, Maria Himmelfahrt und Krönung in einer Seiten-Kapelle zur Linken. Sie mögen zu seinen befsten gehören.

In S. Antonio di Padova. Lanfranco's Madonna in einer Glorie, Altargemählde. — Domenichino's heiliger Franciscus, von einem Engel unterstützt. — And. Sachi's Todenerweckung durch den heiligen Antonius; und wie Ananias den Saulus von der Blindheit heilet von Pietro da Cortona, eines seiner besseren Gemählde.

In S. Carlo ai Catinari. Domenichino's vier Haupttugenden an den Pfeilern der Kuppel. Auch Lanfranco hat hier gepinselt.

In S. Eusebio. Die Verklärung dieses Heiligen. Decken-Gemählde von R. Mengs.

In S. Francesco in Ripa. Eine Pietà von Hannibal Carracci.

In S. Luigi de' Francesi. Domenichino's Fresken aus dem Leben der heiligen Cäcilia. Es sind deren fünf und jetzt durch Palmaroli wieder hergestellt.

In S. Maria degli Angeli. Die Marter des h. Sebastian von Domenichino, Wandgemählde.

In S. Maria dell' Anima. Eine heilige Familie von Julio Romano, Altarblatt. Vasari's Fresco-Gemählde, jetzt von Palmaroli aufs neue belebt.

In S. Maria del popolo. Maria Himmelfahrt von Hannibal Carracci. — Die Bekehrung des heiligen Paulus und Petri Kreuzigung, von Michel-Angelo da Carravaggio.

In S. Maria in Vallicella. Eine Kreuzabnehmung von M. A. da Carravaggio. Hinsichtlich des Helldunkels ein Bild von grofser mahlerischer Wirkung. Die Figuren treten frey hervor. Die Köpfe sind nicht ohne der Handlung entsprechenden Ausdruck.

Nicht ohne Interesse besteigt man noch die Kirche S. Pietro in Montorio wegen der Werke des Sebastian del Piombo nach Bonarroti's Zeichnungen; sie befinden sich

rechts in der ersten Kapelle. — Vasari's Bekehrung des heiligen Paulus gehört vielleicht zu seinen beſsten Arbeiten.

In S. Onofrio. Domenichino's Wand-Gemählde, gröſsten Theils verdorben. Im Innern der Kirche: eine Madonna di Loretto von Hannibal Carracci. Im Klostergange: ein anderes Madonnen - Gemählde mit dem segnenden Christkind, auf naſsen Kalk, im Geschmacke Leonardo's.

Wir begnügen uns schon mit dieser kurzen Anzeige und enthalten uns einer näheren Würdigung. Der Kenner wird mehr verlangen, als er dort findet. — Mit der Wissenschaft, einen groſsen Raum mehr oder weniger geschickt auszufüllen oder gar zu überladen, ist im Grunde wenig oder nichts gethan. Auch die gröſste Meisterschaft in Verkürzungen genügt noch nicht. Da und dort eine schöne Figur, eine anmuthige Stellung, ein Paar hübsche, reitzende Köpfe ersetzen den Mangel eines in sich abgeschlossenen Ganzen noch lange nicht. Kräftige Färbung, Rundung der Formen, freyes Hervortreten der Gestalten durch frappante Gegensätze von Schatten und Licht, sind allerdings gut, und gehören zur mahlerischen Wirkung; aber es ist auch oft nur Wirkung, oft Blendwerk für das Auge, und

keineswegs die Seele des eigentlichen Kunstwerks. — Darum gedenken wir hier auch nicht weiter der Gemähhlde eines C. Maratti, Muziano, Mola, Lutto und aller übrigen zu diesem und dem späteren Trofse der Manieristen gehörigen Mahler und ihrer Werke, theils in den schon genannten, theils in den übrigen Kirchen Roms.

Von der bedeutenden Menge plastischer Bildwerke in den Kirchen führen wir noch folgende an:

In S. Giovanni in Laterano die zwölf Apostel von verschiedenen neueren Meistern. Man kann sie eben nicht als besonders auszeichnen, doch gehören sie auch nicht zu den schwächeren und sind in einzelnen Theilen nicht ohne Verdienst.

In S. Giacomo degli Spagnoli Sansovino's heiliger Jacob. Einfach, edel, im strengeren Style.

In S. Maria dell' anima an einem Grabmahle zwey Kinder von Fiamingo. Volle Gestalten, zart und lieblich.

In S. Maria di Loretto gehört Fiamingo's heilige Susanna zu den befsten Werken neuerer Sculptur.

In S. Maria sopra Minerva Michel-Angelo's stehender Christus mit dem Kreuze; ganz in dem schon früher bezeichneten Style dieses Meisters.

In S. Maria del Popolo, die beyden Propheten Jonas und Elias von Lorenzetti. Ersterer nach Raphaels Zeichnung, von vielem Verdienst. Bernini's Daniel und Habacuc halten dagegen die Nähe nicht aus. Sie entbehren alles Strebens nach dem Antiken, welches letztere dagegen an Lorenzetti's Statue des Jonas nicht zu verkennen ist.

Bernini's heilige Bibiana, in der Kirche gleiches Nahmens, gehört mit allen Fehlern dennoch zu den besseren Arbeiten dieses Meisters; man bemerkt daran die gröſste Sorgfalt in der Ausführung.

Wir gehen jetzt zu den

Privat Sammlungen

über, die sich in verschiedenen Pallästen und Villen dieser Stadt befinden. — Viele davon haben in den Zeiten der Noth und Bedrückung während des französischen Krieges manches ausgezeichnete Werk eingebüſst, manches veräuſsern müſsen. In den Meisten ist des Gewählten und Vortrefflichen nur wenig.

Die Gallerien Chigi, Spada, Giustiniani und Mattei enthalten zwar noch manches Gute an plastischen Bildwerken, auch an Gemählden; doch nichts, was man so recht ausgesucht nennen könnte. Bey weitem besteht die Mehrzahl der Bilder aus Meistern der bologneser Schule, ohne Ausscheidung des Beſseren vom Guten und Mittelmäſsigen, und oft das Beſste darunter in einem bedaurungswürdigen Zustande. Nur selten stöſst man auf ein Bild aus einer andern Schule. An Werke von Raphael ist nicht zu denken, und die seltenen Gemählde von Leonardo sind nicht immer zuverläſsig.

Wir beschränken uns also auf das, was wir in den folgenden vorzüglicheren Sammlungen der Auszeichnung werth achteten.

Gallerie Sciarra.

Zwey groſse Garofolo, als solche, und der Groſsartigkeit der Landschaft wegen, besonders merkwürdig.

Eine Madonna mit dem Christkinde, vom jüngeren Francia, voll stiller, seliger Ruhe.

Zwey Landschaften von Claude Lorrain, die untergehende Sonne. Die gröſsere besonders von schöner Composition.

Die Wahrheit des Effectes ist der Natur abgelauscht, eben so die Haltung und Harmonie des Ganzen. Die Bäume gruppieren sich in etwas schweren Massen. Die Figuren, eine Flucht nach Egypten sind von Filippo Lauri, die Thiere aber vom Meister selbst.

Raphael. Das Bildnifs eines seiner jugendlichen Freunde, als Musiker mit einem Violinbogen. Er trägt ein grünes Gewand mit Pelz verbrämt. Die Stellung ist einfach, wie die bey des Künstlers eigenem Bildnifse in der Gallerie zu München. Der Ton spielt etwas in's Graue, ist ernst, kräftig und wahr, besonders in den Mitteltinten. Der Ausdruck ist gesetzt und unendlich geistreich. Dieses wohlerhaltene Bild vom Jahre 1518, ist die Perle dieser Sammlung, und von so hoher Vortrefflichkeit, dafs man sich immer dazu hingezogen fühlt, sich nicht satt daran sehen kann.

Die Eitelkeit und Bescheidenheit, halbe Figuren, von Leonardo — und wenn auch bezweifelt — doch seiner würdig. Charakter und Behandlung sind vortrefflich.

Die drey Spieler, *) halbe Figuren, von

*) Dieses und die beyden vorigen Bilder befanden sich ehemahls in der Gallerie Barberini, aus welcher sie später, mittels einer Theilung, in diese Sammlung gekommen sind.

Michel-Angelo da Carravaggio, sind unstreitig das Schönste von diesem Meister. Er ist hier nicht mehr zu erkennen, so ganz und völlig frey von allen seinen Manieren ist diese Darstellung. Charakter und Ausdruck; Zartheit der Behandlung; Kraft, Wärme und Harmonie der Färbung sind bewunderungswürdig.

Das Porträt einer Frau von Bronzino, blühend, voll Leben.

Eine Landschaft von Hannibal Carracci. Klein, aber groſs gedacht und angeordnet, vor Allem die Ferne zur Linken, und der Vorgrund. Als Staffage die Flucht nach Egypten.

Endlich erwähnen wir noch eines interessanten Bildes, das mit wenigen Abänderungen dasselbe ist, das sich in der Sammlung des Herrn Grafen Carl Rechberg zu München befindet. Es stellt den Tod der Maria vor, um das Sterbebett stehen die Apostel. Die Ausführung ist hoch getrieben; sie und die Farbenpracht der Gewänder erinneren allerdings an die alt niederdeutsche Schule, und dennoch sagt auch so Manches Andere wieder der alt italienischen Schule zu. Die Behandlungsweise der Haare auf diesem Bilde erinnert stark an Mantegna.

Gallerie Corsini.

An der Darstellung des Ecce homo haben sich viele Künstler versucht. Diese Sammlung enthält zwey von Guido's Hand und von vielem Verdienst. Doch wie Guercino, so dünkt uns, hat wohl noch keiner diese Aufgabe gelöset. Sein Ecce homo, gleich im ersten Saale, ist, was Tiefe und göttliche Würde des Ausdrucks, was Kraft und Wahrheit der Färbung betrifft, ohne Vergleich das schönste, das man sehen kann. Höchst ausgezeichnet.

Eine heilige Familie von Fra Bartolomeo. So erschöpfend, wie die ganze Bedeutung dieser Scene; wie diese vier Figuren, so einfach und würdig zusammengestellt, wie Raphael es nicht besser gekonnt, und dabey so innig beseelt, so recht von Grund aus, so still und fromm, ist uns von diesem Meister noch Nichts vorgekommen. Der Kopf der Maria ist unendlich schön. Auch in der Färbung haben wir nichts Aehnliches von ihm gesehen, mit solcher Uebereinstimmung, Kraft, Durchsichtigkeit in den Schatten, und Wärme durchaus. Selbst die Landschaft könnte im Charakter und Geist des Ganzen nicht glücklicher gefühlt und ausgeführt seyn. — Schade, daſs das Bild an einigen Stellen schon etwas gelitten hat.

Das Porträt Philipps II. von Tizian, ganz köstlich.

Im Saale der Bildnifse zeichnen sich, unter den übrigen, zwey wesentlich aus, die der deutschen Schule angehören. Das Bildnifs eines Cardinals von Alb. Dürer, und das eines jungen Menschen, welches wir Holbein zuzuschreiben geneigt sind. Wahrheit, Ausdruck und Vollendung bestehen nicht nur neben den breiteren Italienern, sie thun es ihnen wohl auch noch in manchen Stücken zuvor.

Eine grofse Landschaft von Caspar Poussin, schön und bedeutungsvoll; eine geschlossene Aussicht auf das Meer mit einem Wasserfalle im Vorgrund. Die Composition ist von grofsem Charakter, wie wir sie immer, und selbst in kleineren Bildern, von diesem Meister zu sehen gewohnt sind. Die Luft, so wie die Führung des Lichtes über das Ganze hin, sind von unvergleichlicher Wirkung. Die Ausführung ist grofs und breit, und die Färbung im ernsten Charakter des Ganzen gehalten.

Ein Weib mit einem Kinde auf dem Schoofs, ganze Figuren, von Murillo, ein ausgezeichnetes Bild. Beyde Köpfe scheinen Porträte zu seyn. Das Ganze ist mit spanischer Glut gemahlt, breit behandelt, klar, durchsichtig und geistreich.

Mit Liebe gedenken wir auch in dieser Sammlung eines jüngsten Gerichtes von Giovanni da Fiesole. Was wir bey dem Anblicke dieses Gegenstandes von der Hand Giovanni's schon in Florenz *) gefühlt und ausgesprochen haben, das gilt auch hier wieder.

Ein heiliger Georg zu Pferd, der Drache zu seinen Füfsen. Die Heilige, die im Mittelgrunde kniend bethet, ist voll Grazie. Ein herrliches Ganzes, das wohl etwas an Garofolo erinnert.

Endlich eine Original-Zeichnung zu einem Friese von Polidoro da Carravaggio, von geistreicher Anordnung.

Gallerie Colonna.

Diese, eine der reicheren Privatsammlungen, gewährt des Vorzüglichen nur wenig Ausbeute.

In Claude's Landschaft entzückt uns wieder die poetische Erfindung; aber die ihm eigene Klarheit der Färbung ist hier nicht mehr die Seinige, sie ist durch die Zeit dunkler hervorgewachsen. Ein früherer Beurtheiler dieses Bildes meint zwar, dafs, wenn es wirklich nachgedunkelt haben sollte, es dadurch nichts verloren, wohl aber an Kraft gewonnen habe. Wir sind

*) 1. Thl. S. 214.

einer andern Meinung. — Vorausgesetzt, dafs der Künstler, wie es von Claude zu erwarten, gleich Anfangs sein Bild in allen Theilen der Luft und Ferne, und in den Massen der Bäume (mit genauer Berechnung der Luftperspective) in die strengste Harmonie der Töne gesetzt hat; so ist nicht leicht anzunehmen, dafs ein nicht beabsichtigter späterer Zufall, wie der des Nachdunkelns ist, demselben noch mehr nöthige Kraft geben sollte; blofs von mehr Kraft überhaupt kann hier die Rede wohl nicht seyn, da diese von selbst im Begriffe des Nachdunkelns liegt. Zu dem alteriert das Nachdunkeln jedesmahl die Farbe, nicht nur ihrer Stärke, sondern auch dem Tone nach. Das Grüne, wie wir es schon zuweilen an Landschaften dieses Meisters bemerkt haben, geht in's Bräunliche über, und tritt dann, wie hier, zur Ferne aus der Haltung. Dessen nicht zu erwähnen, dafs dadurch die Klarheit der Färbung überhaupt verloren geht, so dürfte wohl kein Bild durch Nachdunkeln sich zu seinem Vortheile verändern. — Uebrigens sind noch an dieser Landschaft manche Stellen bedeutend retouchiert.

Interessant ist der Saal mit den Landschaften von Caspar Poussin. Sie sind in Tempera gemahlt. Kraft und Helldunkel mufs man in

ihnen nicht suchen. Aber der grofsen und reichen Erfindung wegen, und als Erzeugnifse einer kühnen, mannigfaltig begabten Phantasie sind und bleiben sie dem Kenner höchst merkwürdig.

Raphaels Madonna mit dem Christkinde ist ein süfser Gedanke. Sie hält ein offenes Buch, in dem sie eben gelesen hat, und jetzt mit mildem Ernst den Blick auf den heitern Knaben herabsenkt, der im Schoofse sitzend, sich mit der einen Hand an ihrem Brustgewande hält. Einer der neueren Reisebeschreiber behauptet zwar, dafs der Knabe dadurch den schönen Hals der Mutter bis zum Busen enthülle. Allein, wir haben das keineswegs gefunden; und wäre dem so, wir hätten Ursache den Künstler defswegen zu tadeln. Der Busenstreif, der noch oberhalb des Gewandes die Brust bedeckt, ist völlig unverrückt. Die Anordnung ist schön und einfach; die Färbung leicht und leicht die Behandlung. Das Bildchen ist unvollendet und gehört Raphaels erster Zeit an.

Gallerie Doria.

Sie ist jetzt die reichste und gehaltvollste aller privat Sammlungen in Rom. Wir zeichnen Folgendes darin aus.

Nebst einer im ersten Zimmer aufgestellten beträchtlichen Anzahl landschaftlicher Darstellungen in Tempera von C. Poussin, wird man im zweyten Saale von einer noch beträchtlicheren, in Oehl ausgeführter Landschaften von seiner Hand, auf die sonderbarste Weise überrascht. Es befinden sich darunter seine gröſsten Bilder. Hier konnte sich das wilde, kräftige Genie in seiner ganzen Gröſse und Sonderbarkeit entfalten. Es sind ungeheuere Compositionen, Massen und Formen in's Breite getrieben, und wie er wieder mit einfach groſsen Linien das Gröſste zu schildern weiſs; darin steht er selbst unerreicht groſs und herrlich. Die Thiere und die gröſseren Figuren der Staffagen sind von Castiglione.

Zwey groſse Landschaften von Herrmann Swaneveld füllen hier ihre Stelle würdig aus. Beyde sind in einem groſsen, ernsten Charakter der Natur gehalten und Poussin's Geiste verwandt, wenn gleich nicht von so kolossaler Einbildungskraft. Die eine, ein Sonnen-Untergang mit einer schlafenden Diana im Vordergrunde, zeigt eine ungemein wahre und überraschende Wirkung in der Beleuchtung, besonders der Stämme. Alles ist breit, groſsartig vorgetragen in einer kräftig durchgeführten Haltung.

Eine kleine Landschaft von Both, im dritten Zimmer. Im grofsen Style komponiert, Claudish. Schade, dafs dem Bilde nicht nachgeholfen ist, es ist beschädiget und völlig vertrocknet. Im Verfolge dieser Sammlung begegnet man manchem schönen Bilde von der Hand dieses Meisters.

Im nächsten Zimmer zwey treffliche Bildnifse der beyden Gelehrten Bartolo und Baldo, Raphaels vollkommen würdig, wenn auch die Leinwand, worauf sie gemahlt sind, dagegen spricht. Man erkennt darin die charakteristische Bestimmtheit, den Ernst und die Färbung dieses Meisters. Möchten sie doch einmahl durch eine gewissenhafte Hand vom Schmutze gereiniget werden!

Die heilige Familie von Pietro Perugino, ein anmuthiges Bild.

Eine Grablegung Christi von Mazolino di Ferrara, herrlich; doch vor Schmutz kaum kennbar.

Im fünften Gemache zwey Landschaften von Swaneveld, im grofsen Style seiner Composition. Ausgezeichnet.

Zwey allerliebste Mantegna. Antonius der Eremit und die Almosenspendung des heiligen Ludwig. Voll Natur und Wahrheit im Ausdruck.

An Werken des Benvenuto Garofolo ist diese Sammlung eine der reichsten. Das sechste Zimmer enthält davon ein ganz vortreffliches Bild. Ueber den Wolken die heilige Familie umgeben vom Chor der Engel. Unten zwey kniende Mönche. Wie doch Alles so fromm und anmuthig aus diesem wunderschönen Bilde hervortritt, so zusammenstimmend mit der höchst einfachen Anordnung, die auch hier deutlich auf ein ex Voto schliefsen läfst.

Von jetzt theilt sich die eigentliche Gallerie in drey Arme. Der erste und dritte besteht aus Sälen, der mittlere ist aufser dem Spiegel-Zimmer, noch in vier Gemächer abgetheilt.

Im ersten Saale, ein gar lieblicher Mazzolino, von kräftiger Wirkung und saftigem Pinsel.

Ein kleines Bild von Dofso Dofsi dem Ferrarer. Christus lehrt im Tempel. Anordnung und Ausdruck vortrefflich, Raphaelesk; warm, und harmonisch gefärbt. Dofso Dofsi war doch auch ein herrlicher Meister!

Die Heimsuchung Mariä von Garofolo ist unstreitig eines der Hauptwerke dieses unvergleichlichen Künstlers. Elisabeth eilt mit offenen Armen der Hochgesegneten entgegen. Lebensgrofse Gestalten. Joachim harret noch unter der

Hausthüre, den gerührten Blick auf die Jungfrau geheftet. Mehrere Figuren gruppieren sich in der Ferne, gar schön, mannigfaltig und lieblich im Ausdruck der Physiognomien. Welche Ruhe und Einfachheit in den Bewegungen der beyden Freundinnen! Wie grofs und herrlich sie sich ausnehmen, beyde im Ergufs der tiefsten Rührung! Joachims Kopf ist der Hand eines Raphael werth. Weder in der grofsartigen Behandlung, noch in irgend einem Stücke, weicht das Ganze derselben Darstellung von Albertinelli in der Gallerie zu Florenz.

In der Nachbarschaft drey Landschaften von Domenichino. Zwey davon in ovaler Form nach der Breite. Die grüne Beblätterung des kleineren Gebüsches fast wie mit dem Borstpinsel hingestupft; im Vordergrunde dagegen breiter, zuweilen auch länglicht geformter Baumschlag, hier und da mit Lasurbraun aufgetragen. Das dicht und etwas schwerfällig verwachsene Blätterwerk der Bäume scheint uns, mit den vorerwähnten Eigenthümlichkeiten, ein charakteristisches Kennzeichen der Landschaften dieses Meisters.

Sechs theils grofse, theils kleinere Gemählde von Hannibal Carracci, in halbrunden Räumen (Lunetten) rechnen wir zu den befsten

und wesentlichsten Arbeiten dieses Künstlers. Ihr Inhalt ist: eine Flucht nach Egypten; die Himmelfahrt Mariä; die Heimsuchung; die Anbethung der Hirten; die drey Könige und eine Grablegung Christi. Die drey ersteren vorzüglich; alle sechs sehr vertrocknet, ohne Saft. Wir gestehen gern, daſs uns diese Bilder mehr befriediget haben, als Alles was wir früher und später von ihm gesehen haben. Wir möchten sie daher auch, in gewisser Beziehung, für die beſsten seiner Arbeiten halten. Wenn man auch den strengeren Styl hier vermiſst, der weder im Zeitalter noch im Geschmacke dieses Meisters lag; so zeigt sich dennoch in der gewählteren Anordnung weit mehr Ruhe und Einfachheit; eine weise Mäſsigung im Ausdruck der Empfindung, in den Charakterbezeichnungen und Bewegungen der Figuren. Man trifft dabey auf Stellen, die uns versuchen zu glauben, H a n n i b a l habe hier einem groſsen Vorgänger nachzustreben gesucht.

Was die landschaftliche Umgebung betrifft, womit jedes dieser Gemählde, vor allen die Flucht nach Egypten, geziert ist; so finden wir sie eben so poetisch, als historisch richtig gedacht, ganz im Geiste des Moments der Darstellung gefühlt, mit unvergleichlicher Anordnung und genialer Kraft breit und geistreich ausgeführt.

Zwey groſse, auſserordentliche Claude Lorrains, die schönsten, die man nur sehen kann. Hier ist lautere Poesie. In beyden charakterisieren sich die Tageszeiten des Morgens und Abends. Composition, Luft und Linien Perspective, Ruhe, Klarheit und Helldunkel, erschöpfen Alles, was Poesie und Mahlerey zu leisten vermögen. Im Sonnen Untergange mit der Staffage des Opferganges nach dem Tempel zu Delphis ist alles auf's Höchste getrieben; ein Glanz ohne Gleichen. Der Ausguſs des Lichtes über das Meer, deſsen Führung über den Vordergrund hin, die richtige Gradation desselben, sind unvergleichlich schön und wahr. Die Luft ist nicht gemahlt, sie selbst wehet uns — ein warmer Zephyr — aus dem Bilde entgegen.

Von gleichem Gehalte ist jene Landschaft von Claude, die einst aus dem Pallaste Altieri nach England verkauft wurde.

In einem der folgenden Gemächer, nach dem Spiegelzimmer, begegnet man einer Landschaft von C. Poussin, mit einer Flucht nach Egypten von N. Poussin staffiert. Hier ist auch Natur, aber eine andere, als die Claudische, eine durchaus wilde und gebirgige, mit ominöser Luft; durch die Wipfel der Bäume brauset der Sturm.

Eine interessante Landschaft von Agostino Tafsi, dem Lehrmeister Claude Lorrains. Die Massen der Bäume, die Behandlung des Wassers, die Spuren von Helldunkel erinnern an seinen grofsen Schüler, der darin den Meister weit übertroffen hat.

Wir müfsen hier der grofsen, landschaftlichen Composition von Paul Brill um so mehr gedenken, da wir diesen Meister für den Stifter der Landschaftmahlerey in Italien und für das Vorbild aller italienischen Landschaftmahler halten. Die breite und natürliche Behandlung des Wassers und der Bäume, die schönen Gebirgslinien und eine wohlverstandene Perspective sind die wesentlichen Verdienste in den Werken dieses geistreichen Künstlers. Weiterhin begegnet man einem zweyten Bilde von der Hand desselben.

Eine heilige Familie von Garofolo, einfach, im Style Raphaels. Allerliebst.

Claude's Landschaft, mit der Staffage einer Ruhe in Egypten von Filippo Lauri, wetteifert mit den beyden vorigen. Alles ist wahr an diesem vortrefflichen Bilde und steht in der natürlichsten Haltung. Die Bäume hat die Natur selbst beblättert, und mehr kann eine Ferne nicht täuschen.

Die heilige Magdalena in einer Landschaft, von Hannibal Carracci. Die Figur befriediget nicht, und die Landschaft möchten wir eher dem Domenichino zuschreiben.

Ein großes Bild von Garofolo. Die Hirten bey der Krippe, noch andere Heilige dabey. Ueber dem Ganzen schweben Engel. Ganze Figuren in einer Landschaft. Vorzüglich tüchtig gemahlt.

Eine Madonna mit dem Kinde, zwey Heilige daneben, halbe Figuren, von Francesco Francia. Ein höchst anmuthiges Bild, ganz im stillen Charakter und in der süßen Gemüthsruhe aller Werke dieses Meisters.

Noch zwey Landschaften von Domenichino. Auf der einen mehrere Figuren an einem Bache; auf der andern ein Wasserfall. Beyde höchst wahr und wie zufällig komponiert. Ausgesucht.

Außer diesen Gemählden werden die Kenner manchem trefflichen Bildniße von der Hand des Tizian begegnen.

Gallerie Borghese.

Die privat Sammlung von Kunstschätzen des Hauses Borghese war, was Inhalt und Auswahl betrifft, bey weitem die reichste und erlesenste von Allen nicht nur in Rom, sondern weit und

breit. Keine hat aber auch, während des Aufenthaltes der Franzosen in Rom, zum Theile so aufgehört, keine wurde so empfindlich geschmälert, wie diese. Alle plastischen Bildwerke, die seit undenklichen Zeiten die Zierde der Villa Borghese waren, wurden damahls käuflich an Frankreich abgetreten, und machen jetzt den wesentlichsten Theil des Pariser Museums aus.

Von 600 Gemählden, welche die Gallerie gezählt haben soll, wanderten über 300 zum Verkaufe nach Paris, und nur 164 kamen eben wieder von da zurück, als wir uns in Rom befanden, worunter glücklicher Weise die bekannte Grablegung von Raphael, die Perle dieser Sammlung, war.

Was in Rom zurückgeblieben, das sahen wir im Pallast Borghese, und führen davon folgende Gemählde an.

Eine Sibylle von Domenichino, schön.

Eine Darstellung der drey Könige von Mazzolino, ausgezeichnet.

Vier kleine Gemählde von Garofolo, wunderschön.

Eine Sibylle von Dosso Dossi, die Landschaft ganz vortrefflich.

Ein schöner Paolo Veronese, an Tizian erinnernd.

Zwey groſse Garofolo. Eine heilige Familie mit dem Erzengel Michael. Im Ausdruck und in der Färbung von auſserordentlicher Schönheit. — Die drey Könige, ihres Meisters werth.

Noch einige Gemählde von Tizian, aber die Bedeutendsten sind verschwunden.

Eines der schönsten Staffeley-Gemählde von Domenichino ist die Zierde dieser Sammlung geblieben; es stellt die Diana vor, welche ihren im Wettschieſsen begriffenen Nymphen Preiſse zuerkennt. Die Scene ist in eine schöne Landschaft gesetzt; eine reiche Zusammenstellung von Figuren auf verschiedene Gründe vertheilt.

Diana ist am wenigsten gerathen. Die Stellung ist nicht glücklich, das schwerfällige Gewand läſst nicht gut. Die nach dem Vogel schieſsenden Nymphen bilden im Ganzen die schönste Gruppe, welche mit vieler Wahrheit angeordnet ist; Bewegung und Ausdruck der Figuren entsprechen der Handlung. Es sind recht liebliche Köpfchen darunter, voll Naivetät; andere bezeichnen Furcht, Neugierde, Erwartung auf die sprechendste Weise. Dieſs scheint uns auch der gelungenste Theil vom Ganzen. Die zwey badenden Nymphen sind hier eine passende Episode und entwickeln mit den übrigen Figuren im Vor-

dergrunde viel Reitzendes in den Formen. — Die Theile sind aber im Helldunkel nicht sehr zusammen gehalten, dieſs schadet der mahlerischen Wirkung.

Raphaels Grablegung war noch eingepackt. Der Conservator dieser Sammlung Herr Camuccini*) hatte die Gefälligkeit, uns die Kiste öffnen zu lassen.

Die Darstellung theilt sich in zwey geschlossene Hauptgruppen, in die der Männer zur Linken, die mit der Hinwegtragung des Leichnams; und rechts in die der Frauen, welche mit der in Ohnmacht gesunkenen Mutter beschäftiget sind. Jene nimmt vom ganzen Bilde drey Viertheil des gleichseitig viereckigen Raumes in die Breite ein, wodurch die Gruppe zur Rechten etwas gedrängt wird. Die beyden Träger sind stark in Bewegung gesetzt, sie tragen aus Leibes - Kräften. Sehr wahr ist die Stellung des Zurückschreitenden,

*) In dem Cabinete dieses Künstlers sahen wir manches schöne Bild, das ehedem wohl zu dieser Sammlung gehört hat. Einen h. Andreas von Bronzino, im Style Michel - Angelos; der Kopf hat viel gelitten. Raphaels Madonna mit der Nelke. Eine h. Familie von Doſso Doſsi in einer wunderschönen Landschaft. Eine Flucht nach Egypten von Dion. Calvart, sehr schön. Eine Grablegung Christi von Garofolo, groſses Bild, ganz vorzüglich.

oben am Haupte des Erlösers, den tief gerührten Blick zum Himmel gewendet. Desto weniger Theilnahme zeigt der jüngere zu den Füſsen, ihn beschäftiget nur die todte Last, die er trägt. Die Haltung seines Oberleibes erscheint zu absichtlich, die übrige Gruppe dadurch etwas freyer auseinander zu halten. Die Anstrengung dünkt uns übermäſsig, den offenbar lastet die Hauptschwere des Körpers auf dem obern Theile desselben, und nicht auf den Füſsen.

Rührend ist der Schmerz in den Zügen des Johannes und der Magdalena; die letztere ist eben herbeygeeilt, das theuere Haupt noch einmahl zu sehen, die Hand noch einmahl mit ihren Thränen zu benetzen.

So sehr auch diese Anordnung gleich anfangs den Blick auf sich zieht, so wendet man ihn doch bald auf die Nebengruppe der Weiber, und kehrt immer wieder dahin zurück.

Maria, beym Anblicke der Bestattung ihres Sohnes ist in Ohnmacht gesunken und ruht so in den Armen dreyer Freundinnen. Die, welche ihre Hand an Mariens erblaſstes Haupt gelegt hält, ist in Schmerz aufgelöst. Aber nichts gleicht der gerührten Seele jener Freundinn, die knieend ihr zu Füſsen liegt und mit beyden Armen sie unterstüzt. Welch ein Aufblick! Mehr und

noch inniger bezeichneten Seelen-Kummer in ein Profil zu legen, ist unmöglich und dabey diefs Holde und Liebliche in allen Zügen, diese Anmuth in der Wendung des Kopfes!

Welche Gröfse zeigte nicht schon Raphael in seinem vier und zwanzigsten Jahre!

Die Zeichnung ist sehr sorgfältig, die Umrisse sind streng bestimmt. Bey mäfsiger Kraft ist die Färbung warm, zart und durchsichtig. Die Ausführung besonders der Haare und aller übrigen Beywerke könnte nicht höher getrieben seyn. Im Bruche der Gewänder herrscht ein grofser Styl; Raphael war schon in Florenz gewesen.

Gallerie Farnese.

Man versteht darunter die Fresco-Gemählde der drey Carracci, womit zum Theil das Innere des Farnesischen Pallastes geschmückt ist. Dieses Gebäude ist hinsichtlich seiner Architektur das schönste und imposanteste in Rom. Es gewährt eine vierseitige Ansicht, jede mit drey Reihen Fenster. Das Vestibul schmücken zwölf Säulen von dorischer Ordnung aus egyptischem Granit. Der innere Hofraum bildet ein gleichseitiges Viereck, um welches sich zwey übereinander gestellte Bogenreihen von dorischer und

jonischer Ordnung herumziehen. Darüber erhebt sich noch ein drittes Geschoſs mit korinthischen Pilaren, dazwischen die Fenster.

In diesem Hofe standen ehemahls die plastischen Bildwerke: der Farnesische Herkules, die Flora, die Gruppe der Dirce (Toro Farnese) und andere; die erstern werden wir später in Neapel sehen.

Die Gallerie befindet sich im ersten Stocke.

Das mittlere Deckengemählde stellt einen Triumphzug des Bacchus und der Ariadne vor; jener auf goldenem, diese auf silbernem Wagen von Tigern und weiſsen Böcken gezogen. Faune und Bacchanten umher. Silen auf einem Lastthiere voran.

Zu beyden Seiten der Decke: wie Pan der Diana opfert, und Mercur Paris den goldenen Apfel bringt.

In den vier groſsen Darstellungen um die Decke: Galathe von Nymphen und Tritonen umgeben, von Agostino Carracci; Aurora entführt den Cephalus; Poliphem spielt vor Galathe; er schleudert ein Felsenstück auf den mit der Galathe entfliehenden Acis.

Die beyden kleineren Bilder über den zwey letzteren: die Entführungen des Hyacinth und des Ganymed durch Apollo.

Die vier zwischen-Bilder: Juno mit dem Gürtel der Venus bey Jupiter; Diana und Endymion; Herkules und Jole; Venus und Anchises.

An den beyden Seitenwänden: wie Perseus das Meerungethüm bekämpft; wie er den Phineus mit seinen Gefährten in einen Felsen verwandelt. Umher sind mehrere Figuren, Caryatiden, angebracht. Einige, die von blaſserer Färbung, werden dem Agostino Carracci zugeschrieben. Die mit den Bildniſsen des Pan und der Syrinx sollen von Ludovico seyn.

Die Rundgemählde sind nach Zeichnungen des Hannibal von Domenichino und Lanfranco im Helldunkel ausgeführt.

In einem andern Cabinete sieht man noch Fresken der beyden Carracci, und in den darauf folgenden Gemächern einige Werke des Tadd: Zuccari, Salviati und Vasari. Wir enthalten uns ihren mythologischen Inhalt näher anzugeben, und bemerken nur im Allgemeinen über die Gemählde der Carracci im ersten Saale folgendes.

Es hat noch nie an Lobpreisungen dieser Werke gefehlt, und sie mögen allerdings zu den beſsten der Meister und ihrer Schule gehören. Es ist wahr, man findet hier in manchem Bilde

eine diesen Häuptern, besonders dem Hannibal und Augustin eigene, gute Zeichnung; die höchste Meisterschaft in Verkürzungen, wie etwa in den Schilderungen des Herkules und der Jole, auch in der Aurora, die den Cephalus entführt, in den Figuren des Mercur und Polyphem. — Allein die Grazie der Stellung, das Naïve der Bewegungen, das Zarte und Liebliche der Formen, das Edle der Gestalten, besonders der weiblichen; kurz, was schon mehr einen geistigen Einfluſs auf die Führung der Hand fordert; das Alles vermiſst man hier ungern, und gerade an den wesentlichsten Stellen. Wir erinnern nur an die Nymphen, an die Figuren der Andromeda, der Diana (im Bilde des Pan) und der Venus.

Augustin wuſste sich mit diesem Theile der Kunst in dem Gemählde der Galathe beſser abzufinden.

Wer sich schon mit einer conventionellen Zusammenstellung der Figuren zu bloſs gefälligen Gruppen begnügt, worin jede ihren Platz gut ausfüllt, ohne darum genau und passend mit dem Charakter der Handlung selbst zusammen zu stimmen; der findet auch hier, wie fast durchgehends in den Werken der Carracci, seine Befriedigung. Darin waren sie die gröſsten Meister.

Doch wem die Wahrheit und die Seele des Kunstwerkes vor Allem am Herzen liegen, die nicht in der Allgemeinheit irgend eines beliebigen Ausdruckes bestehen, in wieferne er bloſs in einem willkürlichen Gegensatze zu einem andern eben so willkürlichen Ausdrucke, gerade die beſste Wirkung thut; wer dagegen die strengste Uebereinstimmung verlangt zwischen der Handlung und der gemessenen Zahl aller durch Mienen und Geberden sie genau bezeichnenden Personen; der findet sich hier in seinen Erwartungen getäuscht. Wenigstens ist dieses in den Werken der Carracci von gröſserem Inhalte, so wie ihrer ganzen Schule, in der Regel nirgends, ja nicht einmahl auf halbem Wege, die hervorstechendste Parthie.

Und so müſsen wir denn frey gestehen, daſs wir in das Lob des sogenannten groſsen Styles und der technischen Meisterschaft dieser Schule, bey so fühlbarem Mangel höherer Kunst-Erfordernifse nicht unbedingt einstimmen können.

Callerie Rospigliosi.

Von dieser Sammlung zeichnen wir nichts Wesentliches aus, doch ist eine Landschaft von Claude bemerkenswerth.

Guido's Deckengemählde der Aurora im Casino des Gartens ist hier bey Weitem das Vorzüglichste, und gehört zu dieses Meisters beſster Arbeit.

So verjährt übrigens auch die Benennung: Aurora ist, unter welcher dieses Bild bekannt geworden; so glauben wir sie doch hier unstatthaft finden zu müſsen. — Helios, auf seinem Wagen von den Horen umschwebt, ist am Horizonte bereits heraufgefahren. Er lenkt die Zügel des rasch dahin eilenden Viergespanns. Dieſs ist unstreitig die Hauptgruppe des ganzen Bildes, von welcher es daher weit richtiger Phoebus oder Helios genannt werden sollte.

Aurora dagegen spielt eine sehr untergeordnete Rolle, sie und Phosphorus schweben dem Wagen unmittelbar voran. Auch gegen diese poetische Freyheit hätten wir einzuwenden, daſs beyde, Helios und Aurora, sich in solcher Nähe nicht vertragen; strahlt jener schon am Himmelsbogen, muſs diese an dessen Saum bereits verschwunden seyn. Mit dem Ganzen stimmt daher die Dämmerung nicht überein, die noch über der Meeresfläche verbreitet liegt. Längst sollte auch sie vor der Sonne hellglänzendem Strahl entflohen seyn.

Apollo sitzt nach der Seite hin, diese Stellung dünkt uns nicht passend gewählt ; so entbehrt er der strahlenden Majestät des mächtigsten Gestirnes, das er repräsentiert.

Die Horen entwickeln eine liebliche Mannigfaltigkeit in den Stellungen mit individuellen, graziösen Köpfen ; die fliegenden Gewänder sind mit vieler Wahrheit geworfen, das blaue vor Allen, welches die voranschreitende Hore mit dem nach einwärts gestellten Kopfe und schön geflochtenen Haare bekleidet. Der Rücken ist ein Meisterstück von Wahrheit des Kolorits, er tritt unendlich zart und gerundet hervor. Dem Ganzen fehlt es nicht an Kraft. Nur in die Stellung des linken Vorfuſses der Aurora können wir uns nicht recht finden, sie dünkt uns etwas verdreht; wenigstens läſst das ganze Bein unter dem reichen Gewande keine recht natürliche Stellung vermuthen.

Gallerie Bonaparte.

Diese Sammlung ist eine der jüngeren in Rom, deren vorzüglichste Gemählde aus den Häusern Giustiniani und Borghese stammen. Dahin gehören : eine Madonna mit dem Christkinde, bekannt unter dem Nahmen: Ma-

donna de' Candelabri, ein Rundgemählde von Raphael, ausgezeichnet.

Ein Crucifix, zu beyden Seiten Maria und Johannes; Oehlgemählde, angeblich von Michel-Angelo. Wenigstens sagt ihm die Uebertreibung in Ausdruck und Stellung, so wie der breite Styl in den Formen und Gewändern zu.

Eine heilige Cäcilia von Guido, Alle aus der Sammlung Borghese.

Drey grofse Gemählde von der Familie Carracci ausgeführt. Christus heilet den Blindgebornen von Ludovico. Die Todten Erweckung des Sohnes der Wittwe von Naim, von Agostino; und die Cananäerinn zu den Füfsen des Heilandes von Hannibal Carracci.

Diese Bilder, ehemahls in der Sammlung Giustiniani, und für ihren damahligen Besitzer in die Wette gearbeitet, zeigen nicht nur das Gemeinschaftliche des Styles dieser Meister, sondern auch, worin sie sich unterscheiden.

Eine heilige Magdalena, Fresco-Gemählde von Julio Romano, ehemahls in der Kirche Trinità de' Monti.

Von den plastischen Werken zeichnen wir eine Minerva Polias besonders aus; dann ein Basrelief: Bacchus und Ariadne; ein zweytes: eine

Nymphe reicht dem Jupiter zu trinken. Alle zuvor dem Hause Giustiniani angehörig. Endlich mehrere Statuen und Büsten, gröſsten Theils auf dem Tuskulum ausgegraben.

Gallerie Fesch.

Sie ist die jüngste von Allen, und wurde erst vor wenigen Jahren angelegt; darum auch jetzt noch an Anzahl der Gemählde beschränkter als die vorige, aber an zwey Kapitalbildern ihr voran.

Ein Crucifix zwischen Maria und Johannes, Engel fassen zu beyden Seiten das Blut auf; ein Gemählde von Raphael, das sich vorhin zu Città di Castello befand. Dieser Gegenstand von Raphael, und so von ihm behandelt, ist äuſserst merkwürdig, und nicht nur für diese Sammlung, sondern für ganz Rom von hohem Werthe. Möchte uns doch Longhi's vortrefflicher Grabstichel dieses Bild mit Raphaelischer Einfachheit, Strenge und Bestimmtheit im Charakter und Umriſs geben.

Ferner zeichnen wir in dieser Sammlung folgendes Bild als vorzüglich aus: unter einer offenen mit Festons geschmückten Säulen-Halle, durch die man die Aussicht in eine landschaftliche Ferne hat, sieht man auf erhabener Stufe das Bild einer sitzenden Madonna, deren

Nacken das stehende Christkind mit beyden Händchen umfaſst. Auf jeder Seite zunächst ein Bischof mit Inful und Stab, jeder hält ein Buch, es sind Kirchenlehrer. — An den Stufen des Thrones, mehr nach vornen zu, kniet der Papst, die Tiara schmückt sein Haupt. Er hält ein offenes Buch, in welchem eben ein gegen über kniender Cardinal auf eine Stelle hinzeigt, auf die er jetzt seine ganze Aufmerksamkeit gerichtet hält. Die Figuren sind lebensgroſs.

So sehr gleich beym ersten Anblick das Ganze sich in einem gewissen Gleichgewichte und Ebenmaſs der Theile hält; so fehlt es bey näherer Betrachtung doch nicht an einem bald So und wieder Anders; an einem Höheren und Tieferen, an Geradem und Schiefem in der Stellung der einzelnen sich gegenseitig correspondierenden Theile; so, daſs die dadurch bewirkten sinnigen Gegenbewegungen der Linien alle scheinbar symmetrische Strenge aufheben, die das Bild nur in seinem Totaleindrucke hervorbringt.

Ausdruck, Zeichnung, Kolorit und Helldunkel verrathen den tüchtigsten Künstler, der unbezweifelt aus der venezianischen Schule abstammt. Es wird dem Tizian, ungeachtet des demselben ungewöhnlichen Styles der Anord-

nung, allgemein zugeschrieben; indessen Einige den Paris Bordone darin zu erkennen glauben.

Fiesole's jüngstes Gericht, vor einigen Jahren noch das Eigenthum eines Bäckers in Rom *), ist gegenwärtig eine der schönsten Zierden dieser Sammlung.

Auch der kleine Oehlberg von Andrea Mantegna ist ein treffliches Bild.

Casino Farnese (Farnesina).

Haben wir bisher Raphaels Genie in Gegenständen des höchsten Ernstes und einer tief bewegten Empfindung bewundern müſsen; so tritt uns jetzt in seinen Gebilden, womit er einige Säle der Farnesina geschmückt, eine neue Welt vor den Blick, worin er das Heitere und Gefällige mit einer nicht minder umfassenden Einbildungskraft zu schildern vermochte, als das Groſse und Erhabene, das weniger aus den Reitzen einer spielenden Phantasie, als aus dem bedeutenderen Ernst und der sittlichen Stimmung des Gemüthes hervorgegangen ist.

Wir sehen hier in einer Reihe von Bildern die Fabel der Psyche dargestellt. Die Erfindung ist bey Weitem das Vorzüglichste daran;

*) Vergl. 1. Th. S. 214. Anmerkung.

sie gehört Raphael ausschliefsend an, und beweist des Künstlers Leichtigkeit in der schönen Gruppierung.

Die Ausführung bleibt weit hinter der Erfindung zurück; sie ist, nur Weniges ausgenommen, das Werk seiner Schüler, und das Meiste davon, wie uns bedünken will, von Julio Romano.

Gleich beym Eintritte in den Saal fällt die Decke auf. Sie theilt sich in folgende zwey Hauptgemählde:

Venus und Amor vor Jupiter; diefs ist die Hauptgruppe, und als solche vor den übrigen wesentlich hervorgehoben. Umher sitzen die übrigen Götter. Dem Jupiter zur Linken Juno, Diana und Pallas; rechts reihen sich Neptun und Pluto zunächst an, dann folgen Mars, Apollo, Herkules, Bacchus und die übrigen, Alle mit getheiltem Interesse dem Vorgange horchend und sinnend zugewandt. Die Entfernteren, wie Vulkan und Janus greifen gleichgültiger ein. Aber Mercur, ganz am Ende, welcher Psychen die Schale der Unsterblichkeit reicht, ist mit jener der Handlung ganz fremd, und beyde gehören so nicht hierher. Wollte man annehmen, dafs, nach der Mythe, zugleich Psyche's Apotheose dadurch vorbedeutet werden soll; so

gehört dieser Moment, als verschieden von der Hauptscene dieser Versammlung, nicht mit ihr auf denselben Plan der Anordnung; er könnte höchstens nur in der Ferne, als untergeordnet, seine Stelle finden.

Die Götter bey Psyche's und Amors Hochzeitmahl. Beyde, im wonnigsten Gefühle ihres Glückes, sitzen dem Vater der Götter zur Linken; Juno zur Rechten; die übrigen sitzen parweise um die Tafel gereiht. Alles liebt und koset und ist fröhlicher Dinge. Nur Pluto scheint sich hier nicht zu gefallen, sein Reich ist die Unterwelt. Er ist sehr wahr charakterisiert. Bacchus ist Mundschenk. Zur Rechten der Musenchor, Pan in ihrer Mitte; Apollo führt sie spielend zum Tanze an; Venus eröffnet schon den festlichen Reihen. Grazien und Horen gieſsen Ambra aus und streuen Blumen. Alles ist hier im muntern Einklang der Freude gehalten, und, wie im erstern Bilde, zu schönen, sinnigen Gruppen vereinigt.

Bey sorgfältiger Zeichnung findet sich in beyden Schilderungen viel Schönheit in Stellung und Bewegung, wenn auch nicht immer gewählte, edle Formen, besonders des weiblichen Nackten. In Hinsicht auf Stellung zeichnet sich Jupiter als Schiedsrichter treffend aus, und Mercur ist wohl

die schönste Gestalt auf diesem Bilde; dagegen haben Venus und Amor etwas Schwerfälliges, Letzterer besonders von der Hüfte abwärts. Das über den Unterleib der Venus gelegte Gewand gibt ihr das Ansehen einer schwangeren Frau.

Auf dem Bilde des Gastmahls ist Venus eine der gefälligsten Figuren, an Form und graziöser Bewegung ausgezeichnet; auch Hebe mit Herkules im Gespräche ist von edler Gestalt. Nur in die kniende Stellung des Ganymed, der Jupiter die Schale reicht, können wir uns nicht ganz finden; sie kömmt uns etwas gezwungen und theatralisch vor, und als verriethe die Bewegung Furcht vor Jupiter. Die Gewänder sind im grofsen Style und bey Apollo vom schönsten Wurfe.

Am ziegelfärbigen Tone des Colorits trägt wohl Raphael keine Schuld; auch nicht an den kalten, schwarzgrauen Schatten und ihrer Härte. Wir möchten hier den Julio Romano vermuthen, müfste man nicht Manches dieser Gebrechen auf Rechnung einer späteren Restauration durch Carl Maratti setzen.

In den zehn dreywinklichen Räumen, die die Decke umgeben, sind die weiteren Intriken dieser Fabel abgebildet. Die Räume sind sehr beschränkt und gewährten der Anordnung keinen günstigen Spielraum; diese konnte sich höchstens

nur auf zwey bis drey Figuren in gedrängter Zusammenstellung beschränken, nicht selten auf Unkosten der Deutlichkeit ihres Inhaltes. Er ist folgender:

Venus verlangt von Amor, im Herzen der Psyche unkeusche Liebe zu erwecken. Psyche, das Hauptmotiv, fehlt. Man weiſs nicht, worauf Venus hindeutet, auf wen Amor seinen Pfeil richtet. Der Gedanke ist nicht deutlich. Beyde Figuren sind gut gruppiert.

Amor zeigt den Grazien seine Geliebte. Sie selbst findet sich nicht im Bilde, und muſs auſserhalb desselben gedacht werden. Dieſs Bild ist übrigens von jeher, und mit Recht, für das schönste von Allen gehalten worden. Die Gruppierung könnte für diesen Raum nicht schiklicher und vortheilhafter seyn. Stellung und Bewegung derjenigen, welche euch den Rücken kehrt, sind unvergleichlich. Und wie gemahlt, welche Carnation! Welcher Accord der Töne, und wie reitzend und schön die Mitteltinten! Die Natur selbst. Hier muſs wohl Raphael gemahlt haben.

Die erzürnte Venus verläſst Juno und Ceres, weil sie Psyche in Schutz nehmen. So entsprechend der Ausdruck in Allen, so lieblich insbesondere Ceres gestellt ist;

so paſst doch dieses gezierte Wesen durchaus nicht zur gegenwärtigen Stimmung der Venus. Sie schreitet — steht vielmehr — wie eine Tänzerinn und hat den Charakter eines akademischen Aktes.

Venus fährt zum Olymp, um von Jupiter die Bestrafung Psyche's zu erflehen. Sie und die übrigen Beywerke erfüllen den Raum sehr passend. Ausdruck und Bewegung sagen deutlich, was in ihrem Innern vorgeht.

Venus vor Jupiter, bittend, ihr die entflohene Psyche durch Mercur zurückzuführen. Die charakteristisch individuelle Bezeichnung des Ausdrucks beyder Köpfe ist vortrefflich.

Mercur vollzieht den Befehl seiner Sendung, er eilt durch den Himmelsraum. Die einzelne Figur ist gut in Handlung gesetzt. Der Körper ist von schöner Form.

Psyche mit der geheimniſsvollen Büchse aus der Unterwelt von drey Amorinen emporgetragen. Vielleicht die schönste Gruppe von Allen. Die Bewegung der Psyche voll Grazie.

Psyche überreicht Venus die Büchse. Die Zusammenstellung ist gut; der Ausdruck von Ergebung und Staunen sprechend wahr.

Jupiter gewährt unter Liebkosungen Amors Bitte um Psyche's Hand. Inniger kann der Vater seinen Sohn nicht umarmen.

Mercur schwebt mit Psychen zum Olymp. Mercur ist etwas steif; der Raum wollte keine freyere Bewegung gestatten.

In den noch übrigen vierzehn Feldern sieht man eben so viele Liebes Genien, jeden in einer von dem andern verschiedenen, schwebenden Stellung, mehrere, wie die mit den Erkennzeichen des Mercur, Vulkan etc. in starken Verkürzungen. — Alles dieses zeigt die gröſste Gewandtheit unseres Künstlers in der Erfindung. Die Körper sind durchgängig wohl genährt, die Formen rund und voll, wie Raphael gern seine Kinder gestaltet hat.

Was wir oben von der Färbung der beyden groſsen Deckengemählde gesagt haben, das gilt auch von diesen und den vorigen Gemählden.

Der Triumph der Galathe, Fresco-Gemählde in dem daranstossenden Saale, ist dem Raphael ganz eigen. Galathe steht in einer

Muschel und leitet die Zügel zweyer Delphine, die sie ziehen. Sie ist von mehreren Tritonen umgeben. Jener zur Rechten bildet mit einer Nereïde, die er umschlungen hält, eine der schönsten Gruppen. Die beyden weiblichen Figuren sind sehr graziös gestellt, und vom Kopfe bis auf den halben Leib von reitzenden Formen; aber die letztere von den Schenkeln abwärts etwas schwerfällig. Die drey über dem Ganzen schwebenden Amoretten zeigen sich in schönen, natürlichen Bewegungen.

Wo das Kolorit, das im Ganzen sehr verblichen ist, sich hier und da noch, besonders in den Lokal-Tönen, unversehrt erhalten hat, da gibt es auch Spuren von Raphaelischer Kraft und Harmonie zu erkennen. An einzelnen Stellen dürfte es jedoch nicht ohne spätere Retouche geblieben seyn.

Wir können hier nicht unerwähnt lassen, daſs es dem ursprünglichen Besitzer dieses Pallastes, dem kunstsinnigen Chigi, zur Ehre gereicht dem ausgezeichnetsten Künstler seiner Vaterstadt, dem trefflichen Sodoma, hier mit Raphael Gelegenheit gegeben zu haben, sein Talent auf eine ausgezeichnete Weise zu erproben. Von den Wandgemählden im zweyten Zimmer des oberen Stockes, gehören die beyden vorzüglich-

sten diesem Sieneser Künstler an. Das eine zeigt uns den grofsen Alexander vor der gefangenen Familie des Darius; das andere, wie Er der Roxane die Krone anbiethet. — Beyde Gemählde, haben das Verdienst einer musterhaften Composition. Von der des erstern Bildes hat Le Brun sich gar Manches zu Nutzen gemacht; Auffallend! Die Köpfe sind voll Leben und Charakter, die der Amoretten auf Roxane's Darstellung, äufserst lieblich.

Schade, dafs durch späteres, fast gänzliches Uebermahlen diese beyden Bilder ihre Originalität fast gänzlich verloren haben. — Diefs ist nicht mehr Sodoma's Färbung, wie wir sie in Siena gesehen haben.

Von dem Gemählde der Galathe hat man einen vortrefflichen Kupferstich des Marc-Anton (Raimondi). Kein Künstler hat soviel nach Raphael gestochen, wie dieser; aber er ist auch noch von Keinem so durch und durch gefühlt und begriffen worden, wie von diesem. Von seinen Werken kann man sagen, sie sind nicht nach Raphael gestochen, sondern sie sind der in Kupfer gestochene Raphael. Und das ist es auch eigentlich, was allen Kennern die Blätter dieses Meisters so werth und unschätzbar

macht. Sie erfüllen ganz ihren Zweck, und die höchste und wesentlichste Bestimmung dieses Kunstzweiges.

Kupferstiche nach Gemählden sind im strengen Sinne nur Kopien, die, wie alle Nachbildungen, nur dann auf Kunstwerth Anspruch machen können, wenn sie uns in den Geist und Charakter des Originales, so vollkommen als möglich, einführen. Der Kupferstecher entbehrt der Farbe, jenes Mittels, das dem Mahler zu Geboth steht zur leichteren Erreichung seiner Absicht; er hat es nur mit Linien zu thun. Aber eben darum muſs er damit um so gewissenhafter verfahren, und um so sicherer und bestimmter; je mehr er durch die verschiedenen Eigenthümlichkeiten seines Vorbildes darauf angewiesen ist. Die Correctheit der Zeichnung überhaupt, die Bestimmtheit der Form, der Charakter im Runden, das Leben der Seele, der Ausdruck der Empfindung; alles dieses hängt wesentlich von der Bestimmtheit der Linien ab, und kann bey dem Mahler durch Farben zwar erhöht, aber keineswegs da ersetzt werden, wo es nicht schon in die Umrisse mit Ernst und Zuverlässigkeit gelegt ist. Diese Umrisse also sind es, aber auch der geistige und physische Charakter, der damit für die Empfindung und die Form bedeutet wer-

den soll; diese Bestimmtheit und Zuversicht, womit sie der Künstler im Vorbilde hingeschrieben hat, sind es, die dem Kupferstecher heilig seyn müfsen, und die er darum mit der gröfsten Gewissenhaftigkeit wieder zu geben hat, soll sein Nachbild den Charakter des Originales tragen, will er mit seinem Werke zugleich die Absicht und den Zweck seiner Kunst erfüllen.

Raphaels Conturen halten zwischen der früheren Härte und der späteren Verblasenheit, eine schöne Mitte von Bestimmtheit, die seine Werke durchgängig auszeichnen. Sie verstatten daher dem Kupferstecher kein willkürliches Verfahren, keine Verweichligung der Formen in's Unbestimmte hin; sie verlangen vielmehr dieselbe strenge Führung und Sicherheit des Schwunges mit jener Feinheit und Wahl des Grofsartigen, an deren bestimmtem, ernstem Charakter wir im Nachbilde sogleich den grofsen Meister erkennen.

Kein Kupferstecher hat ihn in allen diesen Stücken so glücklich erreicht, keiner mittels einer liebenswürdigen Einfalt und strengen Consequenz des Grabstichels so eigenthümlich und treffend wieder gegeben, als Marc-Anton*). Er

*) Man vergleiche nur sein gestochenes Blatt der Galathe mit jenem von Richomme, einem der neuesten französischen Kupferstecher, und man wird im erstern den ganzen Raphael, in diesem aber nur ein nach ihm

dünkt uns unter den Kupferstechern, was Raphael unter den Mahlern.

Diese rühmliche Strenge und Einfacheit ging von ihm aus, und hat sich in einer Reihe trefflicher Schüler fortgepflanzt. Wer schätzt nicht in dieser Hinsicht die Werke der Diana, Giovanbattista und Adamo Chisi; der beyden Ravenna, Silvestro und Marco; des Bonasone, Augustino Veneziano und anderer, die Alle in einfach treuer Nachbildung der Strenge ihres Meisters mit Ruhm gefolgt sind.

Es dürfte hierbey nicht leicht in Abrede gestellt werden, daſs die wesentlichste Ursache dieses kunstgerechten Verfahrens in die damahls noch dürftige Führung des Grabstichels zu setzen ist. Man legte die Schraffierungen schlicht und einfach, nur nach Bedarf der charakteristischen Form der Glieder, die dadurch in's Runde gestellt werden sollten, ohne Anspruch auf Glanz und Zier-

---

gestochenes Blatt vor Augen haben. Richomme hat sich Freyheiten in den Umrissen erlaubt, das Ganze in eine so glänzende, wirksame Haltung gesetzt, daſs wir daran das Original nicht mehr erkennen. Es ist offenbar, daſs der Künstler dabey weniger die Absicht hatte, den Raphael treu wieder zu geben, als einen sehr gefälligen, äuſserst brillianten Kupferstich zu liefern, was ihm auch vollkommen gelungen ist.

lichkeit. Dadurch verlor der Künstler die Hauptsache, Charakter der Form und des Ausdrucks, die ihm über der technischen Müheseligkeit des künstlicheren Grabstichels so oft entgeht, nicht aus den Augen; die Hand konnte frey und willig dem Gefühle folgen, denn die Einfachheit des Mechanismus forderte keinen Aufwand künstlicher Mittel, deren Gebrauch mehr die Hand, als den Geist beschäftiget hätte.

In diesem Zustande erhielt sich die Kupferstecher-Kunst in Italien eine geraume Zeit, bis man anfing sie mehr und mehr zum Handwerke zu machen, und fabrikmäfsig zu betreiben. Sie erfuhr das Schicksal des später in die Mahlerey eingeführten Styles. Man liebte das Einfache nicht mehr, und vormahls strenger bestimmte Umrisse mufsten in süfselnde Weiche und charakterlose Unbestimmtheit verwandelt werden, damit so, wie in der Mahlerey, auch im Kupferstiche, überall mehr, und durchaus befriedigende Wirkung für das Auge hervorgebracht würde, wie sehr auch das Nachbild im Stiche hinter seinem Originale zurückbleiben mochte.

Man glaubte diefs am befsten durch Ausbildung einer blofs mechanischen Fertigkeit bewirken zu können, und widmete jetzt einer eleganteren Führung des Grabstichels die ganze Auf-

merksamkeit. Man fing an die Taillen geschwungener und mannigfaltiger zu legen, sie feiner, zierlicher und glänzender zu schneiden. Die Wirkungen davon traten überall brilliant hervor, und Schatten und Licht in breiteren Massen zu frappanten Effecten; Alles nahm sich zarter und gefälliger aus. Jeder übersetzte sein Original, das er im Stiche geben wollte, mit mehr oder weniger Gelingen in die Manier seines Grabstichels, sie mochte dem Style des Gemähldes, dessen Formen und Charakter entsprechen, oder nicht; wenn nur Alles für das Auge wirksam, fein und gefällig erschien.

Damit ist nun aber der Kunst selbst wenig gedient; denn wir wollen ja keinen Abdruck einer blofs künstlich gestochenen Kupferplatte, wir verlangen das Original, das Gemählde mit seinen Eigenthümlichkeiten, das Leben, den Charakter der Formen und Umrisse; wir wollen die Haltung des Ganzen und zwar im Helldunkel des Mahlers; doch ja nicht mehr, als er davon besitzt, so viel, oder so wenig es auch seyn mag, denn auch das bekennzeichnet ihn und seine Werke. Wir wünschen, wo möglich den Ton seiner Färbung, die Führung seines Pinsels — kurz das ganze Gemählde im Kupferstiche ver-

langen wir zu sehen, nicht die Virtuosität im Grabstichel des Kupferstechers.

Es wäre zu weit gegangen, wenn man dieser letzteren, die in unsern Tagen durch Raphael Morghen und Giuseppe Longhi (damit wir in Italien bleiben) einen so hohen Grad erreicht hat, alles weitere Verdienst absprechen wollte. Wir glauben vielmehr, dafs Farbe und Auftrag gerade nur durch eine eigene Führung des Grabstichels zu erzielen sind. Wer sich der höchsten Vollendung jenes Bildes von Raphael, der Fornarina, in der Tribune der Gallerie zu Florenz erinnert, der wird in Morghens Kupferstich den Ton des Kolorits und die zarte Behandlung glücklich wiedergegeben finden. Wir halten dieses Blatt für sein Befstes nach Raphael, weil die unendlich weiche Vollendung wirklich seinem zarten Grabstichel vollkommen entsprach. Sonst dürfte der weiche Albani, und der noch weichere Correggio vielleicht der überzarten und zierlichen Führung seines Instrumentes am Meisten angemessen seyn.

Indessen ist nicht zu läugnen, dafs selbst diese, wenn der Künstler mit dem eigentlichen Zwecke seiner Kunst vertraut ist, von ihm mit den Eigenthümlichkeiten der Gemählde, nach welchen er sticht, in eine treffliche Uebereinstimmung

stimmung gebracht werden könne; nur muſs seine Art zu stechen ihm nicht zur unüberwindlichen Manier geworden seyn, die nach allen Gemählden, auch von den verschiedensten Stylen, überall dieselbe erscheint; er muſs sein Instrument völlig in seiner Gewalt haben, um es eben so leicht als verschieden führen zu können, so bald es das Eigenthümliche seines Vorbildes so, oder anders erfordert; er muſs endlich der Wahrheit die Eigenliebe aufopfern; der Kunst das Künstliche; dem Zweck das Mittel unterordnen; im Stiche sich nicht wesentlicher, als das Gemählde hervorheben wollen.

Wir berufen uns hier auf das vortreffliche Blatt von Longhi, die Vermählung Mariä nach Raphael.

Was dem Künstler dabey wohl zu statten kam, war, auſser der steten Vergegenwärtigung des Originales, daſs er das Bild selbst gezeichnet hat. Gewiſs einer der bedeutendsten Vortheile, dessen nicht alle Kupferstecher sich erfreuen können. Vielleicht will kein Meister seiner Feinheit und Tiefe wegen so sehr gefühlt und begriffen seyn, als eben Raphael; und um so mehr, da sich bey ihm Alles so einfach und anspruchlos gestaltet. Was oft selbst der genauesten Betrachtung entschwindet, auf das ist

ein sorgfältiger Kopist am Meisten zu achten genöthiget. Wer je ein Bild von diesem Meister kopiert, der wird auf Feinheiten der Conturen, auf Nüançen charakteristischer Bezeichnungen gestofsen seyn, von denen er auf einmahl, wie von einer unsichtbaren Macht ergriffen und überrascht, unwillkürlich sagen mufste: Raphael war der gröfste Meister!

Diese innige Vertrautheit, die der Kupferstecher auf diesem Wege mit seinem Originale macht und mit dessen verborgensten Schönheiten, ist für die Treue und den Charakter seines Stiches offenbar von der gröfsten Wichtigkeit; sie war es auch hier unstreitig.

Nebst dem besitzt Longhi einen der glänzendsten Grabstichel, der an Kraft, Feinheit, Schwung und Sicherheit keinem nachsteht. Aber wie wufste er ihn diefsmahl zu meistern! Wie glücklich zu gebrauchen! Ohne allen Anspruch, ganz mit jener lobenswerthen Einfachheit und Bestimmtheit, die die Werke Raphaels fordern.

Nicht so ganz mag dem Schüler gelungen seyn, was den Meister unsterblich gemacht. Anderloni's Ehebrecherinn nach Tizian ist im Ganzen ein sehr glänzendes Blatt, von grofser Kraft und bedeutendem Aufwande technischer Virtuosität. Man mifskennt nicht darin viele

Charakter-Köpfe, die ihres Meisters im Originale werth sind. Vor Allen zeichnen wir den Kopf von Christus aus, der recht lebendig an Tizian erinnert. Dagegen finden wir da und dort wenig Farbe und viel Metall in der Carnation der weiblichen Figuren; auch sind manche Theile der Gewänder etwas leichtfertig und fabrikmäſsig behandelt. Und dennoch wird dieses Blatt, wegen seiner groſsen Wirkung im Ganzen bey den Liebhabern seines Zweckes nicht verfehlen.

Wir haben hiermit nur kurz das Wesen der Kupferstecher-Kunst berühren, und in dieser Beziehung, ohne weitere Berücksichtigung der Nebenzweige, nur auf die sich entgegengesetzte Tendenz der zwey Hauptepochen in Italien, der ältesten unter Marc-Anton und seiner Schule zunächst, und der neuesten, unter Morghen und Longhi, aufmerksam machen wollen.

Daſs wir uns dabey ausschlieſsend nur auf Italien beschränkten, lag in der Absicht und den Gränzen dieses Werkes.

Villa Ludovisi.

Diese Villa ist die unzugänglichste von Allen. Nur durch freundschaftliche Verbindungen kann es gelingen, ins Innere derselben zu kommen.

Der Garten gehört eben nicht zu den gröfsten, doch ist er wohl unterhalten, welches bey anderen nicht immer der Fall ist. Seine gestutzten Wände von Buchs, Cypressen und Lorbern erinnern an die ältern französischen Anlagen. Hochgewölbte Lauben von immer grünen Eichen und Lorberbäumen wechseln darin ab und geben dem Wanderer kühlenden Schatten. Gegen Norden hin begränzt ihn die römische Stadtmauer von Aurelius, dem Kaiser, erbaut, die an verschiedenen Stellen und bey guter Beleuchtung, ihres schönen Tones und der Bauart wegen zum Ganzen einen mahlerischen Hintergrund bildet. Hier lag ehemahls ein Theil der Gärten des Sallust.

Eines der Casino ist seiner Fresken von Guercino wegen bemerkenswerth. Sie können zu seinen befsten Arbeiten gezählt werden.

Am untern Plafond in der Mitte hat der Künstler die Aurora abgebildet, ihr Wagen wird von Pferden gezogen, sie selbst streut Blumen. Voran die Horen mit den fliehenden Gestirnen. In dem einen Halbrund derselben Decke: der kommende Tag, ein Jüngling mit brennender Fackel. Im andern: die Nacht, eine weibliche Figur, sitzend eingeschlafen beym Schein der Lampe.

Das Zusammenseyn der Figuren in dem mittleren Bilde ist von schöner Wirkung. Aber Tiefe und Feinheit des Ausdrucks muſs man hier eben so wenig suchen, als eine streng naturgerechte Zeichnung. Desto mehr wird man von der mahlerischen Wirkung überrascht. Sie ist wirklich hoch getrieben. Ohne sagen zu können, der Künstler sey in seiner Färbung bey der Natur geblieben, so stehen doch die Töne unter sich in einer so gefälligen Zusammenstimmung, daſs sie ein Ganzes von der kräftigsten Wirkung bilden. Die schöne Ründung der Figuren, ihr freyes, lebendiges Hervortreten, sind in der That bewunderungswürdig; die kleinen fliegenden Gestalten zeigen in den Mitteltönen eine seltene Klarheit und Durchsichtigkeit der Farbe; der geflügelte Bothe des Tages ist überraschend; die Pferde sind mit groſser Wahrheit behandelt. Und dennoch ist das Ganze nicht von so gefälliger Wirkung, wie Guido's Aurora.

In einem der benachbarten Zimmer finden sich noch vier Landschaften, Wandgemählde. Zwey von Domenichino über der Thüre rechts, eine von Paul Brill; der Thüre gegenüber, und links eine andere von Guercino, kräftig und breit vorgetragen.

An der Decke des Saales im zweyten Geschofse sieht man ein anderes Gemählde von der Hand Guercino's, eine posaunende Fama, sie trägt einen Oehlzweig. Apollo und Bellona, die sich umschlingen, werden von einem Genius auf sie aufmerksam gemacht. Was wir oben von der mahlerischen Wirkung und dem kräftigen Kolorite ins Besondere, und von dem täuschenden Helldunkel gesagt haben, gilt wesentlich auch hier. Wir verweisen dabey nur auf die Gestalt des Genius.

Die noch in diesem Gebäude angebrachte, sich selbst tragende Wendeltreppe verdient die Aufmerksamkeit des Architekten.

In einem andern Casino des Gartens sieht man eine Sammlung antiker Basreliefs, Büsten und Statuen. — Ein Apollo fiel uns auf, über lebensgrofs, der Kopf ist von wesentlicher Schönheit. Die sitzende Statue eines Mars, den Körper umschreibt ein zarter Flufs der Linien. Die Stellung ist schön. Der Torso einer weiblichen Figur mit vortrefflicher Faltung des Gewandes. Als das Ausgezeichnetste dieser Sammlung nennen wir die kolossale Büste der Juno, unter dem Nahmen: Juno Ludovisi schon durch ältere Gypsabgüsse bekannt. Der Charakter ist

vortrefflich, ein Bild hoher, majestätischer Schönheit, ganz Juno.

Villa Albani.

Der Cardinal Alexander Albani war der Stifter dieser herrlichen Villa, und der darin befindlichen Sammlung plastischer Werke. — Dieser kunsteifrige Kirchen-Prälat sammelte von seiner frühesten Jugend an, und es ward ihm ein hohes Alter verlichen, um seinen edlen Eifer lange, und an einem Orte, wie Rom, auch reich und mannigfaltig befriedigen zu können.

Es war nicht Prachtliebe, nicht Eitelkeit, was ihn zum Sammeln verleitete; er gefiel sich nicht im bloſsen Besitze aller dieser Schätze. Ihn leitete ein höherer Sinn für das Edle und Schöne.

Man weiſs, wie erbärmlich und abgeschmackt der plastische Styl seiner Zeit gewesen, und wie er von den beyden Häuptern Bernini und Algardi, und fortwährend durch ihre Schule, mit allen seinen Unarten sogar in das Heiligthum der Kirchen gedrungen war. — Albani suchte einen beſseren Geschmack zu begründen. Er sammelte, was Künstler und Kunstfreunde auf die Idee von wahrer Schönheit und tieferer Bedeutung in den Werken der Alten zurückführen konnte. Sein hohes Ansehen

seine lehrreichen Unterhaltungen, sein reiner, geläuterter Blick, womit er im leutseligsten Umgange mit fremden und einheimischen Liebhabern, diese auf das Schöne der Antike hinwies, beförderten seine edle Absicht; und so ist er als der Wiederhersteller des guten Geschmackes in diesem Zweige der Kunst zu betrachten.

Mit Recht nennt ihn daher die Geschichte, während viele seines Ranges und Standes in derselben untergegangen sind, einen erhabenen Mäcen der Kunst und Wissenschaft. Mengs und Winkelmann waren seine vertrautesten Freunde; und wie er den letzteren vorzugsweise geehrt, und dieser ihn geliebt und geachtet hat, dessen erwähnt Winkelmann selbst mit dankbar gerührtem Herzen.

Die Sammlung dieser Villa, wie sie jetzt besteht, gehört immer noch zu den reichsten und gewähltesten von Rom, ob sie gleich in den bedrängnifsvollen Zeiten, die diese Stadt unter den Franzosen erlebte, viele ihrer vorzüglichsten Bildwerke aus ihrer Mitte verloren hat. *)

---

*) So kamen aus dieser Sammlung in das Museum zu Paris die Statue der Thetis, das kolossale egyptische Idol in weifsem Alabaster, die Löwen aus grünem Basalt und die Statue Alexanders des Grofsen.

Von der grofsen Anzahl der Büsten, worunter sich mehrere von ausgezeichneter Schönheit befinden, führen wir nur einige an: die des Titus und Trajan, beyde kolossal, an der Terrasse vor dem Hauptgebäude; die eines Jupiter Serapis, aus grünem Basalt; von grofsem Charakter.

Die Glyptothek zu München besitzt daraus die erlesensten Werke: die Leucothea mit dem jungen Bacchus auf dem Arme; die Büste, genannt Fauno colla macchia und den kolossalen Minerva-Kopf; dann die Minerva im altgriechischen Style; den liegenden Faun; den egyptischen Priester in Rofso antico, kolossal; und noch fünfzig andere Werke, Statuen, Büsten und Basreliefs.

Aehnliche Schmälerungen erlitten auch die Sammlungen Rondanini, Braschi und Barberini.

Aus Rondanini befinden sich in der Glyptothek zu München die berühmte Statue Alexanders, von Winkelmann zuerst erkannt und beschrieben; die Medusa und die Vaccharelle (Basrelief).

Aus Braschi der Jason und die Venus (Emula della Medicea).

Aus Barberini die kolossale Muse des Ageladas nach Winkelmann; der sogenannte Nero als Herkules; die berühmte Gruppe Isis und Horus und der vortreffliche schon erwähnte †) Faun. etc.

---

†) Vergl. II. Th. S. 266.

Ueber dem Kamin in einem der Zimmer des oberen Stockes, Antinous, halbe Figur, Basrelief, voll Charakter und von der zartesten Behandlung des Marmors. Ein ganz vortreffliches Werk! Nicht zu übersehen.

Antiope, die Mutter zwischen Zethus und Amphion, ein anderes Basrelief im Zimmer neben dem grofsen Saale. Der Ausdruck der beyden Söhne ist herrlich.

Die über lebensgrofse Statue einer Minerva im grofsen Saale gehört zu den berühmtesten, die schon Winkelmann als ausgezeichnet gewürdiget hat. — Hier stand auch die berühmte Leucothea, deren wir in der Note Erwähnung gethan haben.

Apollo Sauroctono, eine kleine Statue in Bronz.

Wir überlassen jetzt die Wahl des Vorzüglicheren unter den übrigen Statuen dieser Sammlung den eigenen Gefühlen des Kenners, und bemerken nur, dafs was noch an Basreliefs, Termen, Cariatiden, Sphynxen und Sarcophagen; an Vasen mit erhabner Arbeit; Urnen aus kostbarem Alabaster und Porphyr; Säulen aus Porphyr, Giallo antico und den edelsten Graniten; an Schalen aus Granit und egyptischer Breccia; Masken u. d. gl.

sich vorfindet, bey Weitem an Zahl und Schönheit Alles übertrifft, was man davon zum Theil in andern Villen sieht.

So viel konnte die Kunstliebe eines einzigen Mannes zur Förderung des reinen Geschmackes zusammenbringen!

Wir können von dieser Villa nicht scheiden, ohne noch des Deckengemähldes von Mengs im grofsen Saale des Casino's Erwähnung zu thun.

Das Hauptbild stellt den Apollo mit Mnemosyne und den neun Musen vor. Zu beyden Seiten: der Ruhm, eine weibliche Figur, und ein schwebender Genius; jedes in einem ovalen Raume. — Man weifs nicht, was diese eilf Figuren auf dem mittleren Bilde wollen. Jede ist, ihrer Stellung nach, nur um ihrer selbst willen da, nur auf sich beschränkt; sie gruppieren sich nicht, und theilen weder unter sich ein gemeinsames Interesse, noch in Beziehung auf Apollo. Anordnung und charakteristische Physiognomik geben keinen Hauptgedanken zu erkennen, der hier dem Ganzen nothwendig zum Grunde liegen, die Bezeichnung des Ausdrucks und jeder Bewegung deutlich motivieren und zur Einheit der Beziehung verbinden sollte. Wenn wir schon früher an dem

Plafond-Gemählde dieses Meisters in der Camera de' papiri *) Einheit und Klarheit des Gedankens mehr oder minder vermifst haben; so fehlen sie hier ganz und gar. Man ist aber durchaus genöthiget, bey Kunstwerken reicheren Inhaltes auf Bedeutung und Einheit zu sehen, die als die Seele aller poetischen Erfindung, zu den wesentlichsten Bedingungen der Schönheit gehören.

Darum wird man es uns auch zu gut halten, wenn wir von diesem Gesichtspuncte aus, das Werk als nicht gelungen betrachten.

Als Zeichner und Mahler dagegen behauptet auch hier Mengs seinen verjährten Ruhm. Doch mehr in der Färbung jugendlicher Gestalten, und dem zur Rundung der Formen nöthigen Helldunkel, als in einer verständigen Anwendung des letzteren überhaupt zur richtigen Auseinandersetzung gröfserer Massen auf verschiedenen Gründen.

Villa Pamfili.

Sie liegt auf dem Janiculus, einem der Hügel Roms, stolz und reitzend, mit weit herrschender Aufsicht über die Stadt und die Campagna. Der Weg führt an den Aquaeducten des Trajan vorüber, die Paul V. restaurieren liefs. Das

---

*) 2. Th. S. 391.

Wasser ist unten in eine grofse, rauschende Fontaine (Fontana paulina) gesammelt.

Der Garten gehört zu den prächtigsten und gröfsten von Rom,*) und soll fünf Miglien im Umfange haben. Er ist im französischen Geschmacke angelegt, doch reich an den mannigfaltigsten Parthien und abwechselnd mit breiten offenen, und langen von Lorbern gedeckten Spaziergängen, mit einladenden Gebüschen und anderen ergötzlichen Anlagen, reinlich und wohlunterhalten. Was ihm vor Allem ein grandioses Ansehen gibt, sind die grofsen, herrlichen Gruppen von Pinien, die man hier, und wohl nirgends schöner und imposanter findet. Auch vom Wasser ist er in Fülle und abwechselnd belebt; hier in einen See gesammelt, dort in einem Strahle zum künstlichen Sprung gehoben, da in rauschendem Sprudel zum Sturze gebildet, stöfst das Auge überall auf neue, erquickende Reitze dieser sinnig vertheilten Wasserwelt. — Die hier im Freyen aufgestellten Statuen gehören nicht zu den Besseren.

Im Inneren des Casino's finden sich an Statuen und Büsten manche gute vor; unter die

*) Nur der Garten der Villa Borghese auf dem Monte Pincio, kann mit ihm, was Umfang und Abwechslung betrifft, verglichen werden.

Zahl der letzteren rechnen wir die Büste der Olympia, Gemahlinn des Fürsten Pamfili, ein Werk Algardi's.

Der Gemählde sind nur wenige, und diese von keiner Bedeutung. Aufser einer heiligen Familie von dem Sieneser Beccafumi — wie uns bedünken will — ist uns nichts Wesentliches aufgefallen.

Wir verliefsen jetzt Rom auf einige Tage, um in den benachbarten Gebirgen, im üppigen Naturreiche, Erhohlung und reine Luft zu schöpfen. Zuerst ging es nach

Tivoli.

Der Weg zieht durch das Thor S. Lorenzo. Man hat es kaum verlassen, so sieht man sich auch schon in die glühende Campagna versetzt, vom lästigsten Staube geplagt. Welche Oede! Wir kennen sie schon von Storta und Baccano her; nur dafs sie hier von endlosen Reihen hoher, zum Theil zerfallener Bogen ehemahliger Aquaeducten unterbrochen ist, die zu landschaftlichen Fernen einen mahlerischen Hintergrund bilden, hier aber dem Wanderer eine monotone, langweilige Gegenwart sind. Kein Schatten erquickt ihn in dieser weiten Einsamkeit, wo schüchterne Eidechsen durch das versengte Gras

rauschen, und glühende Lüfte mit den bestaubten Häuptern der Disteln spielen; nur von den Gebirgen Latiens und der Sabiner her, hofft er am Abend labende Kühlung.

Nach einer kurzen Strecke von Rom, zieht man auf verlassener Strafse bey Ponte Mammolo über den alten Anius, der aus den Abruzzen stammend, nach langem Umherkreisen sich bey Ponte Molle mit der Tieber vereinigt. Und noch immer keine Erlösung aus dieser traurigen Oede, und auf längere Zeit nicht. Erst bey Ponte della Solfatara hat man drey Viertheil des Weges zurückgelegt. Das bläuliche Wasser, das hier vorbeyfliefst, haucht schweflichte Dünste aus, die schon von Ferne die Geruchsnerven stark und unangenehm affizieren.

Jetzt und je näher man dem Gebirge kömmt, wird alles freundlicher, die Luft kühler und erquickender. Die Erde deckt üppiges Gras, und das frische, heitere Grün der Berge ladet freundlich zum nahen Ziele ein. Alles stand schweigend und ernst vor uns. Die Sonne hatte sich hinter Rom ins Meer getaucht und von ihrem Purpur-Glanze waren die Säume des Himmels noch matt geröthet. Es dunkelte immer mehr, als wir endlich bergan fuhren, um Tivoli zu erreichen. Der Weg zieht in grofsen Krüm-

mungen durch die Oliven-Wälder zu beyden Seiten. Jetzt beleuchtete der Mond unsere Fahrt; er war hinter dem Berge schweigend hervorgetreten, und goſs aus dunkler Bläue sein mattes Licht über des Oehlwalds zart grünende Wipfel aus.

Es war dunkle Nacht, als wir in Tivoli ankamen. Man vermag nicht von dem heutigen Zustande dieser Stadt sich einen Begriff von Tiburs alter Gröſse und Macht zu bilden, womit es, gleich dem stolzen Rom, auf seine Weise sagen konnte: Senatus, populusque Tiburtinus. Auch hier gilt das: stat magni nominis umbra.

Nur die Natur, die ewig sich erzeugende, ist sich treu geblieben; sie ist auch jetzt noch, was sie vor tausend Jahren gewesen — die Bewunderung jedes Fremden, wie einst Horazens höchstes Entzücken. *)

Der interessanteste Punct in Tivoli ist oben, in der Locanda des gastfreundlichen Checco, die auch kein Fremder noch unbewohnt lieſs.

Wir konnten den ersten Sturz des Anio, etwa einige hundert Schritte von unsern Fenstern, für heute nicht mehr sehen; aber sein donnernder Fall hinab in die Schlucht, der uns

*) Hor. Lib. I. Od. VII. ad Munatium Plancum.

in den Schlaf wiegte, und am frühesten Morgen auch zuerst daraus erweckte, war uns ein Vorspiel all der grofsen und mannigfaltigen Scenen, die am kommenden Tag zu sehen bestimmt waren.

Der Anio ist durch Dämmung in drey Arme getheilt. Der eine davon bildet hier oben bey der Brücke, und im Angesicht der Stadt einen breiten Fall, der sich unten in tiefer Schlucht noch gewaltiger wiederhohlt. Der andere ist durch Weinberge geleitet, und von dort aus bestimmt, die an des Berges Rand angelegten Mühlen in Gang zu setzen. Er bildet die oberen Cascatellen. Der dritte endlich fliefst in gleicher Bestimmung durch die Ueberreste der auf dem Rücken des Berges gelegenen Villa Mäcenas, und fällt dort aus mehreren Oeffnungen der Villa hinab in die erweiterte Schlucht.

Am frühen Morgen war unser erster Gang hinaus in den Hofraum, um die dort befindlichen Reste eines Vesta Tempels, oder, wie andere wollen, der Sibylla tiburtina zu sehen. Es ist ein schönes Denkmahl römischer Baukunst, von edlen Verhältnifsen und einer leichten, gefälligen Structur von runder Form, die Wände von Innen und Aufsen, nach römischer Bauart,

mit kleinen Quadrat-Plättchen überzogen. *) Dieses Rund umstanden ehemahls achtzehn kannelierte Säulen aus Travertin von korintischer Ordnung. Zehn davon übrigen noch, sie tragen ein schönes, einfaches Gesims, dessen Fries abwechselnd mit Fruchtgehängen und Ochsenköpfen geziert ist.

So dicht an den Rand eines fürchterlichen Abhanges gestellt, gruppiert sich diese Ruine mit der Stadt zu einem schönen Bilde, das den Landschaftmahlern schon vielfältig zum Vorwurfe gedient hat.

Jetzt stiegen wir hinab zur Grotte des Neptun, einer von der entsetzlichsten Wuth des Wassers tief ausgewühlten Höhle in beängstigender Schlucht von steiler, wildbewachsener Felsen-Höhe gedrängt.

Der fürchterlichste Wasserknaul, der dicht und Blitzschnell unter weit hin rollenden Donnerschlägen, mit einemmahl aus der weiten Oeffnung schiefst; der gischende Strahl, nahe gegen über — eine Fortsetzung des oberen Falls an der Brücke — der hoch herab, und jetzt viel gedrängter und wüthender sich zugleich mit in die

---

*) Man nennt diese Bekleidung roher Mauern opus reticulatum (netzförmig), weil die 5 bis 6 Zoll grofsen, gleichseitig viereckigen Plättchen, neben und über einander auf die Spitze gestellt, gleichsam das Ansehen eines ausgespannten Netzes geben.

brausende Tiefe stürzt, bilden hier ein Schauspiel ohne Gleichen, unbeschreiblich. Nur wenn ihr selbst herniedersteigt in die wilde, schauerliche Kluft, zu dem schaumwirbelnden Kessel; wenn euch dort ein seltsames Grauen überfällt, und euch die Sinne schwinden, und der Odem stockt; wenn unter euren Füſsen die Erde mit jedem neuen Stoſse erbebt, daſs ihr's länger nicht wagt, hier zu weilen, dann erst werdet ihr euch überwältigt fühlen von des Elementes schrecklichem Sturz und Getöse.

Weiter unten sammeln sich die Gewässer in der Sirenengrotte. Wir lieſsen sie, und bestiegen auf bequemem Wege, durch den Garten unseres Wirthes, die Anhöhe wieder, um jetzt unsern Zug auf Eseln nach den Cascatellen zu beginnen. Wie komisch sich ein Jeder auf seinem Thiere ausnahm! Wie jeder anders sich und eigenthümlich auf dem kleinen geduldigen Träger geberdete! Es war ein lustiger Ritt!

Die Straſse führt immer abwärts, zwischen fruchtbaren Olivenwäldern, an steilen Abhängen vorüber durch wildverwachsene Gegenden. Zuerst stöſst man auf eine kleine, anspruchlose Kirche von friedlichen Oehlbäumen umpflanzt, dem höher gelegenen Tibur gegenüber. Die düstern Ueberreste, woraus sie sich erhebt, sollen

einst zu der Villa des Horaz gehört haben. Die Lage wenigstens wäre des Dichters nicht unwerth. Weiter oben sieht man die stolzeren Trümmer von der Villa Lucul ls, und wo Quintilius Varus gehauset, wenn er aus eitlem Gepränge sich in ländliche Ruhe und Einsamkeit zurückgezogen, davon zeugen am Abhange des Berges die vom weichen Grün des Oehlbaums beschatteten grauen Reste römischer Gröſse.

Indessen waren wir immer tiefer in das Thal herabgekommen, bis uns endlich ein nahes, gewaltiges Tosen verkündete, daſs wir uns am Ziele befanden.

Wir stiegen ab, und ich suchte mir durch dichtes Gestripp einen eigenen Weg, um auf vortheilhaftem Standpuncte, und mir selbst überlassen, mich an dem groſsen Schauspiele ergötzen zu können.

Kein Fluſs wiederhohlt so abwechselnd pitoreske Scenen, wie der ewige Anio. Während er nach seinem ersten Falle, von der Neptuns Grotte her, hier unten das Thal durchrauscht, stürzt er jezt zum zweyten Mahl in noch tiefere Schlucht herab, sich mit seinen eigenen Fluthen zu vereinigen.

Eine doppelte Terrasse bildet sich jenseits; Felsen auf Felsen gethürmt, schroff, grünend von frischem, glänzendem Gesträuch zwischen üppigen Weingärten und dem fahleren Grün des Oehlbaumes. In kleinere Aeste getheilt, drängt der Hauptstamm sich brausend durch die wild bewachsene Höhe, und stürzt in unverhaltenem Lauf mit vorschiefsender Gewalt von der obersten Höhe auf den vorspringenden Felsen nieder, dafs wie vom kochenden Sprudel weithin die Gegend erdampft.

Noch ist die Gewalt nicht bezähmt, nicht gebändiget; Nichts vermag ihr Schranken zu setzen. Jetzt erst, und mit gereitzter Wuth, raf't er aufs neue auf, und stürzt zum zweyten Mahl, höher noch und wilder und brausender über die Moosbewachsene Felsenwand hernieder, in seiner Wuth sich selbst zerstäubend. Wie Sturm durchheult's die Luft, und wie Donner rasselt's mitten durch die bange Schlucht. Es gischt des Wirbels Wogen Schaum und spritzt aus der Tiefe hoch in die Luft, dafs weit umher Alles von ewigem Regen trieft. Was so als Dunst dem sprudelnden Kessel nicht entsteigt, das rauscht im Wogenkräusel durch das Thal hinaus in die Ebene fort.

Die Sonne war indessen am azurnen Himmelsbogen höher gestiegen, und senkte ihre Strahlen

in die Tiefe herab. Oben brach sich das Licht an den Kanten der Felsen, und im Goldglanz strahlten die Spitzen der Bäume und Gesträuche. Wie Diamantstaub wirbelte jetzt die zerstäubte Fluth empor, ein zahllos Heer flimmernder Sternchen funkelte durch die Weite hin, und rannte in regelloser Bahn, wie im Aufruhr bunt durch einander. Ein entzückendes Schauspiel!

Wir setzten unsern Weg nach dem Ausgang des Thales fort, gingen unten über den Anio (Teverone) und bestiegen von da aus die Reste der

Villa Maecenas.

Also hier war es, wohin August's schmeichelnder Günstling, und der geschmeichelte Gönner der Dichter sich zurückzog; hier am Abhange des Berges stand sie, die gefeyerte, gastfreundliche Villa, heilig den Musensöhnen und ihrem Zutritte offen! Hier, frey und beherrschend seitwärs den freundlicheren Theil des Thales, oben vom Anio wild und brausend belebt; dann vorne die unermeſsliche Gegend umher, Roms Campagna und Rom und das Meer! Kennt ihr eine reitzendere Lage?

Aber, wie hat die Zeit hier gehaust! Von dem stolzen Gebäude übriget noch die unterste

Halle. Breite, mächtige Schwibbogen an feste Pfeiler gelehnt. Von Rom her zog einst die Hauptstrafse (Via consularis) hierdurch nach Tibur, durch Oeffnungen von oben erleuchtet; zur Seite lagen Gemächer und hohe, gewölbte Säle, und über dem breiten Gewölbe der obere Theil der Villa mit ihren Säulen und Bogengängen des inneren Hofes; Alles jetzt in Trümmer zerfallen, zwischen wucherndem Gesträuch und fruchtbaren Weingärten. Aber ernstlich mahnen diese Trümmer an ehemahlige Gröfse. Durch das untere kolossale Gewölb nimmt endlich mit brausendem Tosen der dritte Arm des Anio seinen Ausflufs; durch drey Bogenöffnungen stürzt er über die jähe Felsenwand ins Thal hinab und bildet so die sogenannten kleinen Cascatellen. Er allein belebt noch diese schauerlich einsamen, öden Hallen, und bildet mit dem Geräusche klappernder Mühlen einen schneidenden Contrast zu den ehemahls harmonischen Klängen süfser Freuden, die hier den stilleren Musen geweiht waren.

Wir ritten von hier nach der

Villa d'Este.

Wenn Jahrtausende an der Zerstörung eines Kolossen arbeiten, so mögen wir uns nicht

wundern; wenn aber neuere Werke, so zu sagen kaum entstanden, mit jenem schon gleiches Schicksal haben, so kann diefs nur unser Bedauern erregen.

Die Villa d'Este eilt mit jedem Tage mehr ihrem Verfalle zu. Sie gehört übrigens ihrer weit herrschenden Aussicht wegen, die sie mit jener von der Villa Mäcenas theilt, zu den interessantesten um Rom.

Das Ganze ist nach einem grofsen Plane angelegt. Auf mehreren Terrassen bauen Garten und Casino sich stufenweise über einander empor.

Das Gebäude ist in seiner inneren Eintheilung von gutem Style; doch gelang es dem Architekten nicht in den Verzierungen sich eines befseren Geschmackes, eines reineren Styles zu befleifsen; es ist viel Kleinliches und Barockes mituntergelaufen.

Aber bis zum Lächerlichen geht die kindische Nachäffung vieler der vornehmsten Gebäude des alten Roms, die hier übereinander gehäuft stehen — ein krüppelhafter Gedanke! Wem nur so Etwas einfallen konnte!

Auch hier begegnet man wieder dem französischen Geschmacke in der Anlage des Gartens, in dem man den Aufwand, und die ungeheuern Vorrichtungen zu allerley, jetzt gröfsten Theils

wieder verfallenen Wasserkünsteleyen, Bassins, Grotten, Springbrunnen und Wassersprudeln zwar bewundern, aber nicht loben kann. An jedem andern Orte würde dergleichen nicht ohne Wirkung geblieben seyn, hier aber ist sie ganz verfehlt. Hier, und gerade hier in Tivoli, neben des Anio brausenden Fluthen und donnerndem Sturz, diefs leichte Plätschern tröpfelnden Wassers! Was dagegen unsern Blicken ein hohes Staunen abnöthiget, sind die wunderherrlichen Cypressen und Pinien vom schlanksten Wuchse, einzeln abwechselnd und wieder in tüchtige Gruppen vereint, auch der Platanen hochgewölbte, dunkle, breitblätterige Häupter, vielleicht die schönsten in ganz Italien.

Die Natur hat hier Alles gethan, die Kunst nur nachgestümmpert.

Villa Hadrians

am Fuſse des tiburtiner Gebirges. Eine wahrhaft kaiserliche Villa, eine Stadt möchte man sie nennen; ausser dem Pallaste noch mit Griechenlands und Roms würdigsten Gebäuden, ihren Tempeln, Hallen und Akademien, Theatern, Rennbahnen, Kasernen, Bädern und was die Einbildungskraft sonst noch Alles dahin versetzt hatte, eben so erfinderisch geziert, als im

Innern mit wahrhaft kaiserlicher Gröfse ausgeschmückt mit Werken griechischer Kunst.

Die unglaubliche Menge von Büsten, Termen, Statuen, Basreliefs, die Fragmente von Gesimsen, Säulen und Kapitälen; die verschiedensten edleren Steinarten von Granit, Porphyr, Serpentin und Marmor, die bisher schon aus dieser Welt von Trümmern zu Tage gebracht wurden, und noch gebracht werden mögen, lassen uns mit Recht auf den ungeheuern Umfang dieser Anlage, so wie auf die Pracht und Schönheit der Ausführung des Ganzen schliefsen.

Aber keines der vielen und grofsen Gebäude hat der Zeit unversehrt getrotzt, alle sind sie in Stücke zerfallen. Bemoost, mit traurendem Epheu umsponnen, stehen und liegen sie umher die todten Reste zwischen rankendem, wildem Gestripp, freundlichen Wein- und Oehl-Pflanzungen, und hohen, schattenreichen Baumgruppen; hier die Reste eines stolzen Tempels neben einer niederen Hütte, dort ein Fufsgestell mit halbem Schaft eingemauert in das dürftige Häuschen eines Winzers. An vielen Trümmern ist noch kenntlich, was sie einst bedeutet: bey den Meisten ist selbst die Bedeutung erloschen; überall jammernde Bilder der Vergänglichkeit!

Zwey Miglien weiter und rechts an der Strafse nach Tivoli steht das im Ganzen noch ziemlich erhaltene Grabmahl der Römerinn Plauzia. Ein Rundgebäude von Tiburtiner Stein, (Travertino) auf viereckiger Basis; der Form nach ähnelnd jenem der Cecilia Metella (Capo di bove) unterhalb S. Sebastiano, an der apischen Landstrafse.

Von Rom aus ward einige Tage später

Fràscati

und die umliegende Gegend besucht.

Frascati's sanft wogende Hügel sind die fruchtbarsten weit umher. Eichen und Cypressen wechseln mit Oliven- und Weingärten und Fruchtfeldern im mannigfaltigsten Grün ab. Unter dem schönsten Himmel, bey reiner, gesunder Luft gedeiht Alles voll und üppig. Welcher Gegensatz zu den öden Steppen der römischen Campagna!

Was diesen Ort nicht allein der Natur, sondern auch der Geschichte wegen interessant macht, ist die hier gestandene Stadt Tusculum (die Cato den Censor, und den Fabius gezeugt) mit den Trümmern des tusculanischen Schlofses zu höchst oben über der Rufinella. An den

Abhängen standen die tusculanischen Palläste der gröſsten und edelsten Römer. Hier hatte Cicero seine Villa, deren er in seinen tusculanischen Untersuchungen so vorzugsweise und mit so viel Liebe gedenkt.

Aber nur die Erinnerung an alle diese Herrlichkeiten ist geblieben, sie selbst sind längst verschwunden, und aus ihren Ueberbleibseln sollen zum Theile die neu römischen Villen entstanden seyn, die jetzt den Familien Altobrandini, Bracciani, Cesarini und Andern gehören.

Ist es Verarmung der jetzigen Besitzer, die den Unterhalt dieser Gärten und Wohnungen der Lust nicht mehr bestreiten können: ist es Gleichgültigkeit gegen die überschwänglichen Reitze der Natur, was sie hier vom Genuſse ferne hält! Ich weiſs es nicht. Aber beklagen muſs man, daſs es ist, wie es ist. Sie stehen öde und verlassen, nur von Reisenden einsam durchwandert.

Von der groſsen Anlage der Villa Altobrandini aus sahen wir den schönsten Sonnen-Untergang. Der heiterste Abend begünstigte dieses Schauspiel. Der Blick schweifte weit hin über Roms reich bedomte Stadt, und verlor sich, wo das goldbesäumte Meer jenseits

mit dem Horizonte in der glühendsten Umarmung lag.

Früh am andern Morgen besuchten wir die Kapuziner-Kirche, links am Wege nach der Rufinella. Mucciano's Crucifix mit zwey Mönchen, auf dem Hauptaltare; am Seitenaltare links, der heilige Franciscus in einer vortrefflichen Landschaft von Paul Brill; gegenüber das Altarblatt von Julio Romano, eine Wiederhohlung desselben in der Kirche S. Maria dell' anima; endlich Guido's kleines Crucifix in der Sacristey, werden in dieser von bildender Kunst abgeschiedenen Gegend, um so willkommener seyn.

Von hier ging es nach der Rufinella,*) jetzt, unter dem passenden Nahmen Villa tusculana, ein Eigenthum Lucian Bonaparte's. — Was sind die glänzendsten Palläste der Grofsen, was ihr prunkender Reichthum mit ihrem lästigen Heere von Schranzen, die dort müfsig aus und ein schwärmen, gegen diese kleine, entzückende Villa mit dem Reichthume ihrer köstlichen Aussichten, im süfsesten Genufse der Ruhe!

---

*) Ehemahls dem Orden der Jesuiten gehörig. Das mufs man ihnen lassen, wo sie immer ihren Sitz hatten, da zeigt sich auch der Sinn fürs Grofse und Schöne.

Ein schattiger Waldgang führte uns vollends auf den Gipfel dieses Berges, wo ehemahls das Schloſs Tusculum gelegen. Wozu sie immer gehört haben mögen diese zerfallenen Reste hoher, gewölbter Hallen, der Bäder und eines Amphitheaters, sie sind der grauen Vorzeit würdig.

Als wir von da wieder herabgekommen waren, nahmen wir den Gang von der Villa Bracciani nach

Grotta Ferrata.

Der Weg ist einer der reitzendsten. Groſse, kräftige Platanen und Eichen streuen eine gute Strecke lang den kühlendsten Schatten über den Wanderer bey brennender Hitze.

Grotta ferrata ist merkwürdig wegen der groſsen Fresken von Domenichino, in einer seitwärts von der Kirche liegenden Kapelle. Die Gegenstände sind aus dem Leben des heiligen Bartholomäus Nilus genommen.

Zuerst heilet er einen besessenen Knaben mit dem Oehl aus der Lampe, die vor einem Madonnenbilde hängt. Als Ganzes ausgemacht das Schönste von allen hier befindlichen Bildern. — Die Anordnung ist wahr und einfach. Alles ist darin auf die strengste Einheit der Handlung und Em-

pfindung bezogen, was bey Domenichino's größeren Compositionen selten der Fall ist.

Der Vater hält den Knaben während des Paroxismus. Der Heilige taucht seine Finger in das Oehl der Lampe. Zu seiner Rechten ein anderer Heiliger, bethend auf den Knien. Zur Linken des Vaters die zwey Brüder des Besessenen mit einem Verwandten. Im Hintergrunde kniet die Mutter mit dem jüngsten ihrer Kinder.

Blick und Erwartung Aller sind auf die Heilung gerichtet, stehen damit in nächster Beziehung. Nirgends eine müßige Person. Charakter und Anordnung sind musterhaft.

Die ganze Situation des Sohnes erinnert deutlich an die des Besessenen in Raphaels Transfiguration. Die gläubige und doch bange Erwartung des Vaters, daß dem Sohne geholfen werde; die Gelassenheit des frommen Wunderthäters und seine freudige Zuversicht des Gelingens; die mit Staunen geparte Aufmerksamkeit der beyden älteren Knaben; die Rührung des Anverwandten; der Mutter gerührtester Antheil, ihre neugierige, aufs höchste gespannte Erwartung, womit sie, des Sohnes Leiden einen Augenblick vergessend, jetzt den unverrückten Blick nur auf den Wundermann und jede seiner Bewegungen gerichtet hält; endlich der kniende Mönch zur Seite, des-

sen Gebeth, um Verleihung der Wunderkraft von Oben, nicht inniger und brünstiger geschildert seyn könnte, bilden in diesem Ganzen eben so viele sprechende Contraste, als Wahrheit und Individualität im Ausdruck innerer Gefühle.

Stellung und Bewegung aller Figuren sind gut gewählt, ihre Gebehrdung geht aus der Empfindung hervor; nirgends sieht man Uebertreibung. Domenichino hat sich hier wacker zusammen genommen, und das Ganze mit tüchtiger Zeichnung und in einem kräftigen, harmonischen Farbentone wahrhaft con amore ausgeführt, so daſs wir von allen seinen Fresken diesem keines vorzuziehen wüſsten.

Auf dem zweyten, gröſseren Bilde zur Linken empfängt der Heilige einen Besuch vom Kaiser Otto III., begleitet von mehreren Rittern und vielen Reisigen zu Pferd. — Der Kaiser ist abgestiegen und dem Heiligen mit zuvorkommender Herablassung entgegen gegangen. In Demuth und frommer Bescheidenheit empfängt der ehrwürdige Alte den erlauchten Herrn in seine Arme. Gedanke und Charakter Bezeichnung beyder Figuren sind vortrefflich. Mehrere Mönche, Ritter und Pagen im Gefolge beyder umstehen und schlieſsen die Gruppe, der man vielleicht vorwerfen könnte, daſs sie, als die Hauptgruppe

des Ganzen, von dem übrigen Gefolge zu sehr gedrängt und darum von dem letzteren nicht genug hervorgehoben ist. Was sie zunächst umgibt ist in unmittelbare Beziehung darauf gesetzt. Der Mönch mit dem Rauchfasse ist sprechend dargestellt. — Bewegung und Anstrengung des Pagen, der des Kaisers Pferd hält, das sich bäumend erhebt; seine Angst und Verlegenheit; der Alte hinter ihm, der eben gelassen vom Pferde steigt, ihm zu helfen, sind ganz aus der Natur genommen.

Es fehlt dabey nicht an herrlichen Figuren, schönen, charakteristischen Köpfen. Der Jüngling mit dem Federhute, der in vorschreitender Bewegung an dem muthigen Pferde hinauf sieht — es soll des Künstlers Geliebte seyn — ist von zarter Gestalt und lieblicher Gesichtsbildung. Der in das Horn bläs't und die beyden Trompeter sind täuschend, sie blasen wirklich.

Für die Haltung aber wäre dem Ganzen ein wirksameres Helldunkel zu wünschen.

Weiterhin, und neben der Thüre, wie Christus vom Kreuze herab den vor ihm kniend bethenden Heiligen segnet, in einer Landschaft. Die ruhige und natürliche Stellung des Heiligen ist unvergleichlich. Der Ausdruck der Andacht im gesenkten Haupte, dessen Bart auf die gefalte-

nen Hände herabfliefst, ist wahrhaft rührend; es bethet ein Heiliger.

An der Wand gegenüber. — Der heilige Nilus, neben ihm noch ein Mönch, bethet um Einhalt des Regens im Augenblick der Ernte, mit einer Landschaft, gut doch ohne, wie das Vorige, ausgezeichnet zu seyn.

In der folgenden Darstellung zeigt der Baukünstler dem heiligen Nilus den Plan zu einer Kirche vor, den er mit grofser Liebe und Aufmerksamkeit betrachtet. Der Kopf ist schön. — Diefs ist der Hauptgegenstand; Links und Rechts Gruppen von Menschen, die sich mit plastischen Arbeiten zur Verzierung des Baues beschäftigen, zu dessen Aufführung im Hintergrunde viele Menschen in Thätigkeit sind. Man sieht dort den Umsturz einer Säule, die von einem Mönche wunderbarer Weise aufrecht gehalten wird.

Dieser Mönch wurde sonst für den Heiligen selbst genommen, und daher jener Vorgang als der Einheit der Handlung völlig zuwider getadelt. Allein es ist nicht Nilus selbst, es ist einer seiner Jünger, es fehlt ihm der Heiligen Schein. — Aber gesetzt auch, es wäre Nilus selbst; so ist ja dieser zweyte Moment dem ersten völlig untergeordnet, geht auf einem von dem erstern ganz verschiedenen Plane vor, und bildet ein

eigenes Ganzes, so, daſs die Einheit der Haupthandlung auf dem Vorgrunde dadurch keineswegs gestört ist.

In den einzelnen Gruppen bewundert man ausdrucksvolle Köpfe, doch ist das Ganze im Uebrigen mit weit weniger Sorgfalt ausgeführt, als die vorigen Bilder.

Eine Madonna mit dem Kinde auf Wolken von Engeln getragen und umschwebt. Sie reicht dem heiligen Nilus, und dem zur Seite knienden Bartholomäus, einen Apfel. Die beyden Engel, Marien zur Seite, sind gar lieblich anzusehen und von holder Gestalt.

Endlich noch zu höchst oben, in den einzelnen Feldern der Decke, sind mehrere griechische Kirchenväter, manche darunter kräftig und geistreich abgebildet. S. Cyrillus gefällt uns am beſsten.

Von Grotta ferrata nach Marino geht die Straſse abwechselud durch Weinberge. Hinter dem Städtchen, die Anhöhe hinab, gewährt ein alter Thurm, wild umwachsen, eine mahlerische Ansicht, worauf man bald in das erquickende Dunkel eines Waldes tritt, dessen Bäume von hochstämmigem Wuchs — jeder dem Landschaft-Mahler ein Modell — ihre vielverzweigten Kro-

nen dicht in einander schlingen und den Weg beschatten. So kömmt man endlich unter immer neuen Reitzen auf dieser abwechselnden Hügelkette nach Castell Gandolfo.

Reitzende Lage und gesunde Luft haben von jeher dieses Städtchen zum Aufenthaltsort der Päpste, zur Zeit der römischen Villeggiatur (im Monat October) gemacht. Auſserhalb zieht ein doppelter Weg hin, die obere und untere Gallerie genannt, schattenreiche Gänge zwischen Bäumen längs der Straſse. Hierherab steigt der Papst von seiner Villa, die einsamen Gänge zu durchwandeln, wenn vom fernen Meere her, am Abend kühlende Lüfte wehen.

Nicht weit von hier erhebt sich in pyramidaler Form der Monte Cavo, zu der Römer Zeiten Mons Albanus. Damahls war er dem Jupiter, Latiens Beschützer heilig; in seinem Tempel opferten die Triumphatoren, und die Consule nahmen Besitz von ihrer neuen Würde. Hier versammelte sich Rom, das Bundes-Fest (Feriae latinae) zu feyern; und jetzt — steht ein einsames Kloster oben.

Endlich erreichten wir auf dem Wege der untern Gallerie das freundliche Albano. Ob hier wohl des Ascanius Alba longa, Roms feind-

selige Nachbarinn, gelegen? Gleichviel, wir halten uns hier an die Gegenwart.

Doch das Interessanteste in dieser Gegend ist der Albaner-See, zur Seite des Weges, ehe man nach Albano selbst kömmt. Er liegt im Thale; rund umziehen ihn hügelichte Ufer mit Reben bepflanzt, von kahlen Felsen unterbrochen. Dieſs mit dem Monte Cavo im Hintergrunde bildet einen mahlerischen Anblick.

Wir sind nun wieder in Rom. — Von dem Treiben der Künstler und dem neueren Zustande der Kunst daselbst ist schon Vieles gesagt worden. Wir wollen hier manches Nichtgesagte nachhohlen, und manchem Gesagten auch unsere Meinung beyfügen.

Zuerst von Plastikern. — Canova, von Geburt ein Venezianer, wird mit Recht in der Reihe oben angesetzt. Hätte er auch kein anderes Verdienst, als das, den Unarten des in und auſser Italien so lange herrschend gewesenen Berninischen Styles und seiner Schule zuerst ein Ende gemacht zu haben, wodurch er die Plastik auf einen reineren Geschmack zurückgeführt; so würde ihm, schon dieses Verdienstes wegen, die erste Stelle gebühren.

Canova erkannte wohl, daſs auſser dem Studium der Antike, kein Heil für die neuere

Plastik sey; aber er erkannte diese Nothwendigkeit auf jene zurückzukommen mehr, als er ihr selbst mit Ernst und Consequenz folgte. Daſs er in seinen Werken von der Antike ausgehe, ist zwar nicht zu läugnen; allein aus Mangel eines echt plastischen Sinnes, weiſs er sich weder mit der strengen Richtigkeit und Bestimmtheit ihrer Formen, noch mit den charakteristischen Theilen und dem reineren Style derselben überhaupt gewissenhaft abzufinden.

Canova's Individualität neigt sich durchgreifend zum Weichlichen und Ueberweichlichen hin. In allen seinen Werken ist dieses unverkennbar, sie mögen der Plastik oder der Mahlerey angehören. Diese Eigenthümlichkeit, so völlig einseitig ausgebildet, und bis zum Vorherrschenden in allen seinen Kunstgebilden, ist nicht die glücklichste. Und dennoch könnte sie es seyn, hätte sie der Künstler gleich anfangs mit den strengeren Forderungen der Antike, mit der Gediegenheit der Form und der Wahrheit ihres Charakters in Verbindung gebracht: hätte er das Positive, die Kraft, mit dem Negativen, dem Weichen; das männliche mit dem weiblichen Principe glücklich zu vereinen gewuſst. Nur aus einer wechselseitigen Beschränkung beyder geht ein Product im Style

der Antike hervor. Wo der Kraft das Weiche nicht beygegeben ist, da artet jene in Starrheit und Härte aus, und wo das Weiche der Kraft ermangelt, da herrscht Charakterlosigkeit. Beyden Producten fehlt es dann entweder an Fluſs und Schönheit der Umrisse, oder an richtiger Bestimmtheit der Form, und an Wahrheit ihrer charakteristischen Bedeutung im Runden.

Bey den erlesensten Werken der Antike sehen wir jedesmahl ein Product des Gleichgewichtes beyder Principe.

Bey Canova's Gebilden verhält sich dieſs anders; in ihnen herrscht das Negative vor. Dieſs zeigt sich am auffallendsten bey seinen männlichen Statuen. Man betrachte nur (um ein einziges Beyspiel anzuführen) seinen rasenden Herkules, der den Lichas in's Meer schleudert, im Pallaste des Duca Torlonia. — Davon abgesehen, daſs die Kraft Anstrengung des Herkules, die bey Weitem das einem Gotte gebührende Maſs überschreitet, im Verhältniſs zu dem ohnmächtigen Widerstande des Lichas, übertrieben ist; so kann und darf sie sich überhaupt nie durch Ueberspannung und Grimasse geltend machen. Kräftig erscheint der Körper, wenn alle Theile desselben mit seinem Charakter zusammenstimmen, und in durchaus richtigen Verhält-

nifsen stehen, worin er sich frey, sicher und bequem trägt; wenn den Muskeln und ihrer Bekleidung eine gewifse Spannkraft und Derbheit beygegeben ist, trotz deren Fülle der Körper sich leicht und mit Behendigkeit zu bewegen vermag. Wo sich so, wie in den beſsten Werken der Alten, die Kraft ankündiget, da besteht auch mit ihr zugleich die Schönheit der Form; es ist das Ganze im schönen Style gebildet. Stellung und Bewegung halten sich durchaus innerhalb den Schranken der Gebühr; das Runde tritt daran mit Bestimmtheit und in seiner nöthigen Bedeutung hervor; alles Fleisch ist elastisch und Weiche nicht Schlaffheit, nicht Schwulst, die weder an einer gesunden, idealisch schönen, noch männlich kräftigen Natur anzutreffen sind.

Mit Recht wird diese mifsverstandene Weiche als charakterlose, schwammige Aufgetriebenheit da und dort an Canova's Heroen Gebilden getadelt, womit er, da es ihm nun einmahl eigen ist, Alles mürbe und weichlich zu bilden, auch männliche Kraft und Stärke bezeichnen zu wollen scheint.

Diese Besonderheit von Canova's Kunsttalent zeigt sich bey seinen weiblichen Standbildern unter andern Modificationen. Hier ist er ganz in seinem Elemente. Gefälliger, schmeichelnder und

reitzender für das Auge zu bilden, ist unmöglich. Wir sahen in des Künstlers Werkstätte eine Gruppe der drey Musen Euphrosina, Aglaja und Thalia.*) — Aglaja in der Mitte umfaſst mit Liebe die beyden Schwestern, Euphrosina zur Rechten, zur Linken Thalia. Der Ausdruck ihrer Liebe ergieſst sich vor Allem und mit unbeschreiblicher Zartheit über Euphrosine, wonnetrunken schmelzen ihre Blicke in einander. Thaliens Auge hängt ruhig doch wie betroffen und im leisen Gefühle der Eifersucht an diesem Erguſse wechselseitiger Liebe.

Schlank und blühend sind die Gestalten, vom zartesten Gliederbau. Weich rundet sich das Fleisch über die Muskeln hin, im sanftesten Wogen der Linien von Glied zu Glied. Unendlich reitzend schmiegt Körper an Körper sich an, die Theile in zarter Verschlingung der Arme zusammen gehalten zu einem gratiösen Ganzen, das vom Hauch der Liebe beseelt scheint.

Ein zweytes Werk stand seiner Vollendung nah, für den damahls noch königlichen Prinzen — jetzt König von England bestimmt. Es stellt eine Nymphe vor, eben aus dem Schlafe geweckt

---

*) Diese Gruppe befindet sich jetzt in München, im Besitze S. K. H. des Herzogs von Leuchtenberg, in dessen Gallerie sie aufgestellt ist.

durch den Klang einer Leyer, die von einem zu ihren Füſsen sitzenden Amor gespielt wird.

Stellung und Bewegung sind äuſserst gratiös und in derselben Bedeutung ist es auch der Ausdruck. Die Huldgöttinnen scheinen den Meiſsel des Künstlers geführt zu haben. Die flieſsenden Umriſse und das unendlich Weiche der Formen kann nicht genug bewundert werden.

Und dennoch ist das Alles nicht genug, um den *Kenner* zufrieden zu stellen, so sehr sich auch beym Anblick aller dieser bezaubernden Reitze, das Auge und der Geschmack des Liebhabers geschmeichelt fühlen.

Man vermisset fühlbar den beſseren Styl, jenen reinen, echt plastischen, in dem sich *Ideal und Natur, Leben und Wahrheit zur Schönheit der Form eines Ganzen durchdringen; der zwischen Härte und Weichheit die glückliche Mitte der Bestimmtheit hält im Umriſs und Charakter; an welchem die Grazie Schönheit der Seele ist, von Innen heraus gebildet, still und einfach, und nicht ekle Zierrerey des Körpers, ihm bloſs von Auſsen glatt und geistlos angemeiſselt; wo endlich Starrheit und Bewegung sich zur*

edlen Ruhe in ein vollkommenes Gleichgewicht gesetzt.

Thorwaldsen aus Kopenhagen, übertrifft in diesen wesentlichen Forderungen der Plastik Canova in einem hohen Grade. — Unter den neueren Bildnern ist vielleicht keiner so tief in den Geist der griechischen Kunst eingedrungen, hat keiner mit so viel genialer Kraft und Eigenthümlichkeit den Styl der Antike erfaſst, als dieser nordische Künstler unter dem südlichen Himmel.

Seine Gebilde athmen Wärme und Lebensfülle, allen ist eine herrliche Idee eingeboren. Die Formen sind von gewählter Naturschönheit und drüber, auch im Charakter tüchtig verstanden, wahr und bestimmt, mit strenger Zeichnung. Nirgends vermiſst man den regsten Sinn für das Groſsartige der Antike, worin er weit über Canova steht, da er jenen in jedem seiner Werke deutlich zu erkennen gibt, während wir ihn bey denen des Canova höchstens nur ahnen. Canova kömmt vor lauter Zartheit und Mürbe fast niemahls zur Tüchtigkeit des Charakters der Form und der daraus hervorgehenden Bestimmtheit weder einer kräftigen, bey Heroen Gestalten, noch der weicheren bey weiblichen Gebilden, an welchen es uns zuweilen vorkömmt,

als verflüchtigten sich die Umrisse vor unsern Augen, als entschwänden sie unsern Blicken; der übrigen Unarten an den Extremitäten seiner weiblichen Figuren, wie etwa der zugeschweiften Fingerspitzen, des modernen Haarputzes etc. nicht zu gedenken, worin man diesen Künstler von Manier nicht freysprechen kann.

An Thorwaldsens Statuen tritt uns dagegen Alles gediegener vor die Augen, und der Blick des Kenners hängt mit Liebe daran. In der Schilderung beyder Naturen, weiſs er dem Marmor immer Völle und Geschmeidigkeit zu geben, und alles in den sicheren Gränzen des Daseyns zu halten, wie es dem darzustellenden Charakter beyder angemessen ist. — Die Haltung seiner männlichen Bildwerke ist durchaus von ernstem, gesetztem Wesen, so wie die Bewegung seiner weiblichen voll Anmuth, ohne gesuchten Reitz; überall bewährt sich ein festes, sicheres Halten an der Natur mit sichtbarem Hinstreben zum Idealen der Antike.

Daſs wir unser Urtheil über diesen Künstler so haben motivieren können, verdanken wir mehreren trefflichen Standbildern, die wir in dessen Studien gesehen haben, unter andern einer Venus mit dem Apfel, einer Psyche und Hebe, einem

Ganymed etc. alle von wahrhaft griechischem Style und erlesener Schönheit.

Die Statue eines Adonis, für den Kronprinzen von Bayern, stand damahls, bis auf den Kopf, noch unvollendet, an dessen ungemein edler, zarter Bildung sich unser Blick kaum sättigen konnte.

Eine ausschliefsende Meisterschaft hat Thorwaldsen sich in der Behandlung des Basrelief erworben. Seine Aurora und die Nacht, beyde jetzt in England, sind vortrefflich; die letztere besonders von ganz originellen Auffassung, tiefem Ausdruck, herrlicher Bewegung und leichtem Flufs der Gewänder.

Aber nichts übertrifft seinen Einzug Alexanders in Babylon, ein in Thon modelliertes Werk von grofsem, bedeutendem Umfange, binnen drey Monathen zu Stande gebracht, frey, ohne weitere Studien. Wollte man auch nur auf die unglaubliche Technik sehen, womit alle Theile behandelt und ausgeführt sind; so müfste das Ganze allein schon unsere höchste Bewunderung verdienen. Allein es ist hier mehr als Technik, es ist ein durchaus geniales Werk von tiefer Erfindung und echt plastischem Style, an Vertheilung und Anordnung der Massen und ihrer Gruppierung im Einzelnen wohl der beften grie-

chischen Arbeit werth an der Seite zu stehen. Charakter und Ausdruck sind höchst bedeutungsvoll. Durch das Ganze herrscht eine Gröſse und Einfachheit, die dieses Werk unter den neueren dieser Gattung, als in seiner Art einzig auszeichnen. Würde es einst mit all den Unbilden der Zeit und der Zerstörung, gleich den älteren Bildwerken verfloſsener Jahrhunderte, irgendwo ausgegraben, Niemand würde die Behauptung anstreiten, daſs es griechischen Ursprunges sey.

Rudolph Schadow, aus Berlin und Thorwaldsens würdiger Schüler, besitzt eine glückliche Individualität für die Auffassung des Zarten und Naïven einzelner Figuren, worin er das Ideale mit der Natur zur anmuthigsten Gestalt zu verbinden weiſs. Auch er strebt dem echt plastischen Style nach, der Alles ruhig, einfach und groſsartig gestaltet. Seine Gewänder sind mit guter Wahl geordnet, sein Meiſsel ist zart und gerundet. Wir urtheilen nach dem, was wir in Rom von ihm gesehen haben. Seine Spinnerinn ist eine einfach graziöse Gestalt, voll Wahrheit in der Auffassung der Situation und Schönheit der Form.

Deſsgleichen seine Sandalenbinderinn, ein sitzendes Mädchen, der rechte Fuſs ruht über dem linken Knie; so hält es mit beyden Händen

einen schmalen Riemen, damit die Sandale an den Fuſs zu befestigen. — Es scheint uns aber, der Künstler habe damit mehr den Moment bezeichnen wollen, in welchem das Mädchen, wie in Gedanken verloren, einen Augenblick inne hält, als eigentlich den Moment des Bindens selbst, da es für letzteren Fall zu wenig Thätigkeit äuſsert. Dahin deuten auch Ausdruck und Stellung des lieblichen, sanft vorgeneigten Köpfchens, das mehr der Wirklichkeit, als dem Ideale anzugehören scheint.

Für diese Situation ist das Ganze allerliebst aufgefaſst und wahr und richtig gefühlt.

Die unendlich süſse Gestalt gleicht einer Knospe, deren völlere Reitze sich erst mit ihrer Entfaltung entwickeln. Den zarten Gliederbau schwellt noch nicht reifere Lebensfülle, die Formen entbehren des üppigen Charakters im Runden, einfach ist Glied an Glied gefügt zur durchgängigen Geschmeidigkeit dieses holdseligen Wesens, mit dem zarten Charakter dieser wesentlichen Schönheiten hält die Ausführung gleichen Schritt, sie ist bey aller Weiche nichts desto weniger auch bestimmt.

Die Gewandtheit des Künstlers im strengeren Style, und wie lebendig er die Natur in ihren individuellsten Zügen aufzufassen weiſs, das be-

währte sich an der kolossalen Büste **Händels** für die Walhalla des Kronprinzen von Bayern. An ihr ist alles ernst, grofsartig und breit hervorgehauen, und mit Kraft und Rundung Sprechend.

Conrad Eberhard, aus Hintelang im Königreiche Bayern, besitzt ein umfassendes Talent, er verbindet die Plastik mit der zeichnenden Kunst in einem seltenen Grade. Wir glauben in beyden Fächern, als einen vorherrschenden Zug seiner gesammten Kunsteigenthümlichkeit bezeichnen zu müfsen, dafs er allen seinen Gebilden einen besonderen Moment der Wirklichkeit unterzulegen, und denselben dadurch Leben und historisches Interesse zu geben sucht.

Sein **Silen** mit dem kleinen Bacchus, der spielend mit dem Gotte sich neckt und ihn am Barte zupft, ist schön motiviert. Silens behaglicher Zustand, und wie er den Kleinen so zufrieden anlächelt mit der Satyrs Miene; und dieser seitwärts nach ihm hinschielend sich seines Muthwillens freut, das Alles ist in Stellung, Charakter und Ausdruck glücklich gedacht und mit Gefühl bezeichnet. Der Gott ist eine jugendlich männliche Gestalt, an der sich Muskelkraft und Lebensfülle hervordrängen.

Mit welcher Zartheit, Fülle und Schönheit der Formen er das weibliche Nackte zu behandeln versteht, das zeigt sich an seiner sitzenden Leda. Ihre Linke ruht an dem Halse des Schwanes. Den unbefangenen Blick senkt sie auf das Thier herab, das mit leiser Flügelbewegung vor ihr steht, und wie verlangend ihren Blicken begegnet. Die zarte Ausbeugung der Umrifslinie von der linken Schulter herab bis zur Hüfte gibt dem Oberleibe eine gar reitzende Bewegung, die mit der des übrigen Körpers sich im schönsten Gleichgewichte hält. Leda ist eine blühende Gestalt, von jugendlicher Frische, und im Charakter der Formen wohl verstanden.

Die Gruppe: Diana von Amor zu Endymion geführt, ist ein Werk von grofsem Verdienst.

Endymion sitzt, das Haupt sanft schlummernd geneigt. Die Rechte an den Jagdspies neben ihm gelegt; die Linke ruht auf dem einen Schenkel. Die beyden Beine ruhend vorgestreckt, das Linke über dem Rechten. Das Spiel der Muskeln ist in Ruhe übergegangen, Alles ist vom Schlafe hingenommen. Die ganze Situation ist schön gedacht. Der Wuchs der Glieder ist edel, die Formen sind von gewählter, schlanker Natur, frey, ohne ängstliche Nachbildung der Antike. —

Der Jagdhund, ein flüchtiges Thier, sitzt zu seinen Füfsen. Er hat Diana's Nähe schon gewittert und scheint sich horchend zu erheben, den spehenden Blick nach der Gegend hin gewandt, woher sie sich mit leisem Tritte nahet. Aus dem Leben.

Diana in vorschreitender Bewegung von Amor geführt. Beym Anblicke Endymions überrascht und sehnsüchtig hingezogen. Stellung und Charakter sind dem Künstler ausnehmend gelungen, der Kopf wesentlich von sprechendem Ausdruck und schöner Form. Es ist ein kräftiger, weiblicher Bau, die Glieder rund und voll, eine Jägerinn. Die Rechte hält sie mäfsig vorgestreckt, in der Linken den Bogen, den Köcher über dem Rücken. Das dünne Gewand reicht bis an die Knie, und fällt, den beyden Schenkeln sich anschmiegend, in fliegenden Falten nach hinten zu ab. Schön gedacht und ausgeführt. — Amor zeigt mit der Rechten nach dem schlafenden Jünglinge; schalkhaft lächelnd blickt er zur Göttinn auf, seines Sieges sich freuend. Sehr wahr motiviert.

Der Künstler hat in der Behandlung durchaus mehr auf Weiche und Bestimmtheit in den charakteristischen Theilen gesehen, als auf allzugrofse Sorgfältigkeit und Feinheit der Ausführung. Dabey sind treue, lebendige Auffassung der schö-

nen Natur und Wahrheit in der Bezeichnung des Ausdruckes wesentliche Eigenschaften dieser Bildwerke, die uns überhaupt weit vorzüglicher dünken, als jene charakterlose Glätte und Geziertheit der Gestalten, worin weder Leben noch Wahrheit ist.

Aufser dem sahen wir noch vier Basreliefs, christlich religiösen Inhaltes.

1. Eine Kreuzabnehmung. Der Gegenstand ist in drey Gruppen getheilt, worin jede Figur sich an rechter Stelle befindet. Rührend ist die Magdalena, und rührend die ganze Gruppe der von Schmerz hingenommenen Mutter.

2. Die Vertreibung aus dem Paradiese; in der Mitte steht der Baum der Erkenntnifs des Guten und Böfsen, an dem die Schlange sich abwärts windet; die Sünde ist vollbracht. Eva's Zucht und anmuthige Stellung des nackten Körpers, ihr scheuer Umblick, und wie sie so Schutz sucht bey dem Manne, das Alles ist in Beziehung auf Stellung und Ausdruck mit der gröfsten Wahrheit geschildert.

3. Christus mit dem Kreuze und zwischen zwey schwebenden Engeln, erscheint dem Saulus. Er tritt seinem Verfolger in den Weg nach Damascus. Saulus, von der Erscheinung überwältiget, vermag kaum sich auf dem Pferde zu

halten, das in scheuender Bewegung, auf die hinteren Beine zusammengesunken, von Vorne sich entgegenstämmt. Der Contrast zwischen Saulus lebendiger Situation und erschüttertem Gemüthe zu Christus Liebe athmender Ruhe, von Friedensbothen umgeben, mit welcher er dem Verirrten entgegenschwebend ihn für die gute Sache gewinnt, ist ein origineller Gedanke.

4. Die Frauen nahen sich dem Grabe des Erlösers, um seiner Leiche den letzten Dienst zu erweisen. Die Voranschreitende hat sich weinend dem Grabe genähert, und steht betroffen beym Anblicke des Engels, die Linke in der Ueberraschung noch emporgehoben, die sie kurz vorher vor die thränenden Augen gehalten. Die zweyte, die ihren Schritten gefolgt, steht schon entschloſsener; horchend vernimmt sie des Engels frohe Kunde, von welcher das Gemüth der dritten — es ist Magdalena — freudig bewegt ist. Es ist die Liebe, die alles glaubt, alles hofft und dankend sich der stillen Freude überläſst.

Die Motivierung dieser drey Charaktere, die Steigerung ihres inneren Zustandes von der Ueberraschung bis zum Bewuſstseyn, ist uns noch nie vorgekommen. Das Ganze, von dieser Seite aufgefaſst, ist erschöpft.

Wir haben des Inhaltes dieser Basreliefs hier näher erwähnen wollen wegen ihrer wesentlichsten Verdienste, die sie weniger um Fleifs und Sorgfältigkeit der Ausführung, als um die treffliche poetische Auffassung der Gegenstände und um die Wahrheit und den Charakter in der Darstellung zu erkennen geben.

Sieht man nun Eberhards Zeichnungen religiös geschichtlichen Inhaltes; so bleibt kein Zweifel mehr übrig, dafs über dem Plastiker an ihm ein tüchtiger Historienmahler verloren gegangen ist.

An fünf und zwanzig gröfsere Entwürfe aus der Geschichte des alten Bundes zeigen, bey bewunderungswürdiger Mannigfaltigkeit der Gedanken, eine tiefe Einsicht in das Freye einer von der Strenge und Gebundenheit des antik-plastischen Styles entfernten Zusammenstellung zahlreicher Figuren in landschaftlicher Umgebung. — Aber in den drey grofsen Erfindungen, deren allegorisch-religiöser Inhalt sich auf Deutschlands Befreyung bezieht, zeigt sich, so will es uns bedünken, des Künstlers Phantasie am tiefsten. — Die Anordnung zerfällt jedesmahl in zwey Haupttheile, wovon der obere eine Glorie schildert, in welcher, und in dem untern Theile, nach der lobenswerthen Weise der Alten, die Grup-

pen sich in geregelter Ordnung, ebenmäſsig vertheilt, zusammenfinden. Wenn unser Künstler hierin den Alten gefolgt ist, so liegt die Ursache davon keineswegs in einer trockenen Nachahmung des Alterthümlichen, von der sich so Viele der Neueren Künstler, im Wahne, als hätten sie mit der äuſseren Form auch schon das innere Wesen der Kunst selbst erfaſst, blindlings hinreiſsen lassen; sondern darin, daſs wir es seinem herrlichen Gemüthe wohl zutrauen dürfen, und seiner Einsicht, es könne sich ein Mannigfaltiges personificierter abstracter Begriffe am Beſsten durch Symmetrie der Zusammenstellung zu der hier nöthigen Ruhe und Deutlichkeit eines Ganzen abschlieſsen. An Lebendigkeit fehlt es darum nicht, nur zeigt sie sich nirgends im Uebermaſse der Gebehrdung, aber desto inniger durch charakteristische Bezeichnung der verschiedenen Individualitäten, womit jede Figur das, was sie soll, bezeichnet.

In mehreren kleineren Zeichnungen, in denen sich Mariens holdselige Züge darstellen, bald als Mutter mit dem geliebten Sohne von Engeln und Heiligen umgeben; bald als Jungfrau, die Bothschaft des Engels vernehmend etc., zeigt sich des Künstlers Einbildungskraft von der blühend-

sten Seite, und sinnig und mannigfaltig in Verflechtung symbolischer Beywerke.

Seine Madonnen sind von edler Bildung. Dem Christkinde fehlt es nicht an Ernst, doch blickt es heiter in die Welt. Seine Engel sind zarte Gebilde, groſs und schlank als Himmelsbothen, emsig beschäftiget und naïv im Dienste der Menschen; aber auch ehrfürchtig vor dem Herrn. — Alles, was er so in diesem frommen Kreise bildet, trägt für sich einen eigenen Charakter von Anmuth und seligen Gefühlen.

Wo hingegen das Leben, wie in Darstellungen heidnischer Mythen, weniger streng gebunden, angeregter nach Auſsen wirkt, da sehen wir ihn auch wieder in seinen Darstellungen sich freyer bewegen.

Wir berufen uns hier auf ein umfassendes Werk, mit dessen Ausführung der Künstler in Rom früher beauftragt war, und wozu wir die im Kleinen ausgeführten Zeichnungen bereits schon gesehen hatten.

Es hatte nämlich der Marchese Massimi beschlossen, neben den Fresken — Schilderungen aus Dante, Tasso und Ariost — die den deutschen Künstlern Overbek, Wilh. Schadow und Ph. Veith übertragen wurden, zugleich auch die Decke und Wände eines

Saales seiner Villa mit plastischen Bildwerken in halb erhabener Arbeit ausschmücken zu lassen. Auch hierzu wählte er einen deutschen Künstler, um so, gleichsam mitten in Italien, der deutschen Kunst ein Denkmahl zu stiften.

Eberhard hatte die Objecte seiner Schilderungen aus verschiedenen Gesängen der Iliade genommen und sie in eine cyclische Zusammenstellung gebracht, an welcher wir die richtige Auffassung aller denselben zum Grunde liegenden Ideen; die Lebendigkeit ihrer räumlichen Darstellungen; das Originelle und Mannigfaltige der angewandten Motive; das Sinnige der Gruppierung, und zwar, als einen Beweis von seltenem Umfange einer künstlerischen Einbildungskraft, bewundern mufsten.

Indessen haben wir vernommen, dafs dieses Werk nicht zur Ausführung gekommen ist; es liegt daher auch nicht in der Absicht dieser Schrift, dessen Inhalt den Reisenden nach Rom hier ausführlicher anzuzeigen.*)

Tenerani, wenn wir nicht irren, aus Carrara, und ein Schüler Thorwaldsens, ist in jeder Hinsicht ein tüchtiger Künstler. Sein Chri-

*) Hinsichtlich dessen verweisen wir unsere Leser auf Nro. 98. des Kunstblattes vom Jahre 1821, worin wir das Werk nach seinem ganzen Umfange näher beschrieben haben.

stus am Kreuze, lebensgroſse Figur, der nachmahls für den Dom zu Pisa in Silber getrieben wurde, ist vielleicht das Beſste der Art in plastischer Darstellung.

Auch Schaller aus Wien hat, vorzüglich für Gruppen, sich sehr vortheilhaft ausgebildet.

Mit so entschiedenem Nutzen konnte zunächst nur Rom, mittels seiner unzähligen plastischen Kunstschätze, auf empfängliche Gemüther einwirken zur Wiederbelebung und Herstellung eines reineren, beſseren Styles der Sculptur.

Eben so bedurfte es in unseren Tagen, zum beſseren Gedeihen der zeichnenden Kunst, nicht weniger einer fleiſsigen, bedachtsamen Umsicht in Italiens kunstreichsten Städten, als des wieder rege gewordenen Sinnes für das Groſse, Einfache, für den Ernst und die Strenge in den Werken der Alten; um darin das Wesen jener in seinen ursprünglichen Elementen zu erkennen, und ihren Styl auf Wahrheit und Natur zurückzuführen, von welchen sie, trotz aller früheren Kunsttheorien und akademischen Mahler-Anstalten abgewichen und nicht wieder zurückgekehrt ist.

Wie wenig allen jenen dieses Ziel glücklich zu erreichen gegönnt ist, die eines in irgend

einer Schule befangenen Geistes sind, in Ermanglung zugleich eines tieferen für Einfachheit und Charakter gestimmten Gemüthes; aber wie sicher und leicht dagegen denjenigen, die noch mit freyer Ansicht, und ungetrübtem Sinne für ernste Gröfse, im unaufhaltsamen Drang nach Wahrheit, Italien besuchen, das hat sich in ihren Werken gezeigt.

Landi und Cammuccini gehören zwar von Geburt dem Lande der Kunst an; allein jener mehr in der bologneser, dieser in der französischen Schule befangen, zeigen die Werke beyder nichts von jenem grofsen, einfachen Style, nichts von dem tiefen Ernst der früheren Kunstperiode bis auf Raphael. All das Conventionelle, was beyden Schulen eigen ist, tritt auch in ihren Werken hervor, nirgends eine wesentliche Eigenthümlichkeit, die auf eine individuelle Auffassung der Natur und Wahrheit losging.

Die Plafond-Gemählde beyder Künstler im Pallaste Torlonia bestätigen dieses. Die Anordnung mag immer gefällig seyn, und den Blick des Liebhabers anziehen, den Kenner stellt sie nicht zufrieden. Cammuccini hat im Ganzen sich eine gute Zeichnung zueigen gemacht, die ein wesentliches Verdienst seiner Schule ist. Wenn hier seine Färbung etwas kalt und monoton

anspricht, so übertrifft ihn Landi durch ein wärmeres Kolorit. Aber bey all dieser Technik gebricht es beyden und vorzüglich dem Letzteren an geistiger Kraft und Fülle, ihre Werke tiefer und gehaltvoller damit zu beleben. — Und dennoch erscheinen beyde als ehrenwerthe Künstler, als Meister von unläugbaren Verdiensten, wenn man die Arbeiten der französischen Pensionairs in Rom damit in Vergleichung setzt.

In den practischen Kunstgriffen und gewissen conventionellen Regeln und äufseren Förmlichkeiten ihrer Schule erzogen und in deren Manier gefangen gehalten, eilen sie jetzt, nachdem sie so mit allem Unterrichte fertig geworden, nach Rom. Aber dort wandeln sie gleich lebendig-Todten unter den todt-Lebendigen, haben Augen und sehen nicht, sind geistlos und arm an Seele, und verstehen nicht die Sprache der Seele, die dort aus den gepriesensten Werken der Kunst zu ihnen spricht. Die Kunst ist ihnen nur Wissenschaft dessen, was sie erlernt haben; sie beruht ihnen auf Regeln und Formen, und ihre Ausübung auf practischen Handgriffen, die sie gleichfalls erlernt haben. Aber dafs trotz dieser äufseren Hülfsmittel, der Künstler immer an sich und seine Individualität angewiesen bleibe, damit seine Werke frey und lebendig sich aus ihm selbst

hervorbilden, das, und gerade das Wesentlichste, vergaſs man ihnen in der Schule zu sagen. Darum achten sie des Geistes auch nur wenig in ihren Werken, aber prunken desto mehr mit Farben und thun gar eitel und geziert mit lüsternem Reitz der Formen, womit sie sogar den Ernst der Alten verweichlichen und selbst Raphaels strengere Gebundenheit in leeren Dunst verflüchtigen.

Man sehe in der Kirche Trinità de' Monti, die Fresken eines Dupaté, oben an einigen Pfeilern, links vom Eingange. Gleichen sie nicht den Arbeiten eines französischen Zimmermahlers? Dieser Daniel, dieser David! Sie haben nicht einmahl das Verdienst der dieser Schule eigenen Technik. Welche Zeichnung, was für ein Kolorit, und wie erbärmlich drappiert! Alles oberflächlich und charakterlos, schlechte Akte ohne Geist, ohne Styl und Geschmack! Wie es nur möglich ist, hier in Rom, mitten unter dem Vortrefflichsten — und bey der nothwendigen Bestimmung den Geist daran zu erkräftigen — eine solche Abgeschmacktheit!

Wie ganz anders erschien uns dagegen das Streben der deutschen Künstler Cornelius, Overbek, Wilh. Schadow und Ph. Veith; alle verwandten Geistes bey verschiedener Eigen-

thümlichkeit. Keiner der neueren Schule zugethan, oder durch die Verkehrtheit ihrer Ansichten verbildet, strebten sie, im Gefühle eigener Freyheit und Selbstständigkeit, auf dem Wege der Wahrheit und Natur, das Ziel der Kunst zu erreichen. Was aufser den beyden letzteren Anhaltspuncten ihnen noch zum Vorbild dienen sollte, das mufste nothwendig auf demselben Wege zum Kunstwerk gereift seyn, auf dem einst auch die ihrigen heranreifen sollten.

Dafs das Kunstwerk nur aus der geistigsten Wurzel — der Seele — entspringen könne, und darum ein Abglanz von dieser seyn müfse, dafs darum mit leeren Förmlichkeiten in der Kunst überall nichts gethan sey, stand klar vor ihrem Geiste. Dafs die Tendenz der neueren Kunst mehr oder weniger auf dem letzteren Wege begriffen war, die der älteren hingegen auf dem erstern ihr Ziel schon erreicht hatte, sahen sie nicht minder deutlich ein. Es war daher natürlich, dafs die Werke der letzteren, ihres tiefen, geistigen Charakters wegen, ihnen zum Vorbilde ihres Strebens dienen mufsten.

Cornelius und Overbek, noch auf deutschem Boden die neue Bahn brechend, mufsten sich darum auch zu den Werken der alt-

deutschen Schule ausschliefsungsweise hingezogen fühlen. Es war der Geist, und der tiefe, bedeutungsvolle Ernst, die sie vor Allem darin ansprachen, und die sie in den eigenen Werken zu erstreben suchten.

So sonderbar auch oft die Formen waren, worin jene Schule zuerst den Geist verkörperte; so mangelhaft die Gestalten, so bestimmt und ausgeführt jeder Gegenstand bis zu den entferntesten Gründen; wir finden Alles mit dieser Liebe und Beharrlichkeit für jene Zeit des Beginnens lobenswerth, ohne es der späteren geradezu als nachahmungswürdig zu preisen. Und dennoch müfsen wir selbst wieder einer verständigen Nachahmung, als Mittel zu einem höheren Zwecke, das Wort reden. Wenigstens bis auf den Grad, bis auf welchen Cornelius und Overbek ihr in ihren ersten Werken gehuldiget, hatte sie unstreitig das Gute, dafs sie in beyden einen unverkennbaren Ernst angeregt, und eine Liebe zur strengeren Gebundenheit der Form und deren bestimmtere Begränzung durch einfachen Umrifs.

So weit war nun Alles schon auf deutschem Boden vorbereitet, als beyde dem Ziele ihres Strebens näher zu rücken, Italien betraten. Es war die glücklichste Vorbereitung, es war noch

immer dasselbe freye, unbefangene Streben nach Wahrheit, nur, daſs dieses jetzt eine sichere Richtung genommen hatte, bey der sie ihres Zweckes nicht verfehlen konnten. Die Wahrheit ist ewig sich selbst gleich, und so war es nothwendig, daſs sie ebendieselbe, die sie dort mit ihrem Aufenthalte verlassen hatten, hier, wenn auch unter andern Eigenthümlichkeiten, wieder finden muſsten.

Die altdeutsche Schule ist ihrem geistigen Gehalte nach mit der alt-italienischen innigst verschwistert, von ihrem Beginnen an bis zur höheren und höchsten Ausbildung. Wir dürfen uns daher nicht mehr wundern, daſs beyde Künstler sich jetzt auch nur zu den Werken der älteren Epoche, ausschlieſslich hingezogen fühlten. — Einmahl lag hierin schon die freudige Bestätigung, daſs sie bisher auf dem rechten Wege gewandelt sind; und dann konnte es nicht fehlen, daſs sie zugleich über die reineren Verhältniſse äuſserer Formen eines Beſseren belehrt, daſs ihnen durch die Betrachtungen der Werke vorzüglich eines Masaccio und Raphael, über den edleren Geschmack, correcteren Styl, über die Anmuth einer freyeren Bewegung, und eine mildere Strenge der Umrisse nothwendig die Augen geöffnet werden muſsten.

Mit welchem Erfolge diefs wirklich geschehen, und wie beyde Künstler, jeder nach dem Mafs seiner Individualität, sich in ihrem Streben durch freye Betrachtung der Werke jener älteren Schule erkräftiget haben, diefs zeigen ihre eigenen Arbeiten im Hause Bartholdi's auf Trinitá de'Monti. Dort haben sie auf die Wände eines Zimmers mehrere Scenen aus der Geschichte des egyptischen Joseph in Fresco gemahlt, und zu dem Ende sich mit Wilh. Schadow und Phil. Veith, zweyen Künstlern verbunden, die von gleichem Triebe beseelt, auf gleichem Wege dem Kunstziele nachstrebten.

Man war eben zur Zeit unserer Anwesenheit in Rom mit der Ausführung dieses Werkes vollauf beschäftiget. Josephs Traumauslegung vor Pharao, und dessen Wiedererkennung von seinen Brüdern waren Cornelius zugetheilt. Overbek mahlte die Verkaufung Josephs und die sieben unfruchtbaren Jahre. W. Schadow schilderte, wie Simeon Josephs blutgefärbten Rock dem Vater zeigt, und Josephs Traumauslegung im Kerker. Ph. Veith endlich gab den keuschen Joseph, und, über Josephs Traumdeutung vor Pharao, in einer Lunette, die sieben fruchtbaren Jahre.

Dem ersteren Bilde von der Hand des letztgenannten Künstlers muſs man allerdings viel Geistreiches im Ausdruck der Physiognomien zugestehen; doch herrscht in den übrigen Theilen noch nicht so ganz die volle Gediegenheit im Charakteristischen der Formen; auch spielt die Färbung zu sehr ins Gelbliche. — Dagegen hat er sich in der Schilderung der sieben fruchtbaren Jahre wesentlich ausgezeichnet, und diesen Gegenstand in analoger Behandlung mit jenem der sieben unfruchtbaren Jahre, mit gar frischen, klaren Farben geschildert.

Die letzteren waren von Overbek in einer zweyten Lunette ausgeführt, als Mutter vom eigenen Hunger gefoltert und vor Gram vergehend über den nahen Hungertod ihrer sieben Kinder. Der Gedanke ist deutlich, und die Gruppe für die beschränkte Form des Raumes groſsartig angeordnet, voll tiefer Wahrheit im Ausdruck.

Ein Gleiches müſsen wir an Schadow's Darstellung rühmen, wie Jakob die Todes-Nachricht seines Sohnes erfährt. Der Schmerz in dem Alten ist kräftig, doch ohne Uebertreibung dargestellt, und tief und edel spricht er aus den Zügen der weiblichen Köpfe; vielleicht mit zu starker Bewegung in den ringenden Armen.

In Josephs Traumdeutung von Cornelius herrscht ein glücklicher Gegensatz von Situation, der in der Aufgabe selbst gegründet und vom Künstler mit aller Wahrheit hervorgehoben ist. Es ist Josephs Heiterkeit, seine Gewifsheit und feste Zuversicht, womit er die Zukunft deutet, zu Pharaos trübem Ernst, der in sich gekehrt, mit Staunen die dunkle Rede vernimmt, und sinnend ihre Bedeutung erwägt. Vortrefflich.

Das Werk ist durchaus die Frucht eines besonnenen Studiums, womit Alle dem Kunst-Wesenhaften nachgestrebt, vor allem der charakteristischen Wahrheit im Ausdruck mit verständiger Gruppierung im ernsten Style, mittels strengerer Führung der Umrisse. Auch was sonst die Schulwissenschaft noch heischt, ist dabey nicht vernachläfsiget, Anatomie, Verhältnifs, richtige Zeichnung etc.

Zwar strebten Alle auf demselben Wege nach dem gemeinsamen Ziel, doch nicht ohne auf seine eigene Weise ein Jeder. Cornelius vor Allen mit gröfserem Reichthume einer originellen, umfassenden Einbildungskraft, zunächst für Darstellungen von ernstem Inhalte mit zusammenhängender Durchführung eines grofsen Ganzen. Hier treten alle Charaktere mit einer Lebendigkeit hervor, die durch tiefen Ernst zu-

gleich gebunden, jenen durchaus ein strenges Daseyn gibt. Jeder Ausdruck kömmt aus dem Inneren, ist stark und kräftig motiviert in bestimmten Umrissen gehalten zu tüchtigen grofsartigen Formen. — Wo dem Männlichen das Weibliche sich beygeselt, da herrscht in dem Letzteren derselbe Grundton einer kräftigen, schönen, doch nicht bis zum Idealen gesteigerten Natur, an der sich die männliche Strenge in weicherer Bestimmtheit und eine gesetzte Grazie in jeder Bewegung zeigt. So, und zwar bis zum einfach grofsen Style seiner Gewänder, und wo immer noch der Einbildungskraft ein heiteres lebendiges Spiel zu treiben gegönnt ist, quillt Alles in reichem Mafs aus seinem genialen Geiste hervor, und gestaltet sich gediegen und bedeutungsvoll, mit Ernst und Besonnenheit.

Bey Overbek spricht, mit einer reich begabten nicht minder originellen als genialen Phantasie, eine andere Individualität an, bey der uns aus seinen Werken Alles heiterer und oft bis zum Naïven zart an Geist und Charakter entgegen tritt. Nur einem Künstler, der so gemüthet ist, kann es mit Leichtigkeit gelingen, in der Förderung seiner Gefühle nach Aufsen sich gewählterer Formen zu bedienen, zierlich an Gestalt, Bewegung und Ausführung; auch selbst da noch,

wo dem Gegenstande und seiner Anordnung ein ernsteres Motiv zum Grunde liegt.

Es ist dieſs aber dem Künstler von Natur gegeben, und darum eben so wenig sein Verdienst, als dem strengeren Gemüthe der Ernst und die Gewalt, womit es aus der Tiefe seiner Conception nur mit feyerlicher Stille ruhig sich aus sich selbst zur Anschauung hervorbildet.

Darum mögen Cornelius und Overbek friedlich neben einander bestehen, beyde sich selbst eigen, und ausgezeichnet ein Jeder, nur auf seine eigene Weise ein Jeder. Im strengen Urtheile über beyde kann es also auch nur darauf ankommen, was Jeder aus sich selbst ist und für sich; denn nur dadurch bestimmt sich der positive Werth beyder, das Urtheil erhält Objectivität und wird so zum eigentlichen Kunsturtheile. Wo dagegen das Urtheil sich nur auf Bestimmung des relativen Werthes zweyer Künstler beschränkt, da ist es nur subjectiv, und trägt zu sehr die Merkmahle der eigenen Subjectivität dessen, der es ausspricht.

So dünkt uns das Urtheil über beyde genannte Künstler beschaffen, welches Fiorillo in den vierten Band seiner Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland aufgenommen hat, und das ihm von einem Correspondenten aus

Rom mitgetheilt worden ist. — Wir können diesem Urtheile unsere Beystimmung in vielen Stücken nicht geben.

Zuerst finden wir die Aeufserung S. 89 sehr unstatthaft: „dafs Cornelius dem ihm von Göethe erzeigten Beyfalle, so wie den Bemühungen einiger seiner Freunde gröfstentheils seine Anerkennung und Bekanntwerdung verdanke, die zur Ausbreitung seines Rufes beygetragen, soviel sie vermochten."

Dafs des Cornelius Gönner und Freunde seine Verdienste gleich anfangs anerkannt haben, mag allerdings seyn; aber völlig ungegründet ist es, dafs daher, und von den Bemühungen derselben sein ausgebreiteter Ruf herrühren soll. — Was ein Künstler eigentlich gelte, das kann er nur durch seine eigenen Werke beweisen, diese sind die unbestechlichsten, partheilosesten Gewährleistungen seines Ruhmes, wenigstens für den Kenner, welchen einzelne Autoritäten um so weniger zu bestechen vermögen, je rücksichtloser er überall selbst sehen, prüfen und urtheilen will. — Zu dem beginnt die eigentliche Publizität seines Rufes erst mit seiner Ausbildungsperiode in Italien. — Mehrere ausgezeichnete Cartons, und nahmentlich die zu den Fresken, so wie deren Ausführung im Hause

Bartholdi's, sind es, die über seinen Künstlerwerth allgemein entschieden, und seinen Ruf gegründet haben. Seinem Antheile an diesem Werke verdankte Cornelius zunächst die Aufträge zu neuen Arbeiten in der Villa Massimi, und eben dieser Antheil bewog auch den Kronprinzen von Bayern, unsern Künstler mit der Unternehmung eines gröſsern, weit umfassenderen Werkes in der Glyptothek zu München zu beschäftigen, welchem Rufe er auch vor jenem den Vorzug gab. Unläugbare Thatsachen!

Wohl mögen diese Auszeichnungen da und dort Eifersucht angeregt und zu jenem unbilligen Urtheile Veranlassung gegeben haben. —

S. 92 wird unserem Künstler Mangel an Schönheitsgefühl vorgeworfen. Auch dieser individuellen (subjectiven) Ansicht müſsen wir unsere Meinung entgegensetzen. Wir können uns nicht überzeugen, daſs ein Werk, wenn es sich in seiner äuſseren Darstellung nicht völlig zur idealen Schönheit der Formen erhebt, darum der eigentlichen (objectiven) Kunstschönheit ermangle. — Uns besteht diese nicht in bloſs idealen Formen und Gestalten, sondern in der Idee selbst, die durch die Anordnung des Ganzen waltet und gleichsam als dessen Seele, den damit belebten Formen jenen geisti-

gen Charakter verleiht, womit sie durch Wahrheit des individuellen Ausdrucks, und durch Sittlichkeit der Gefühle unsern Geist während der Betrachtung in jene harmonische Stimmung versetzen, die wir Beseligung nennen.

Nur in diesen vollen harmonischen Dreyklang, nicht in einzelne, gefällige Töne setzen wir die echte Schönheit eines in sich geschlossenen Werkes, das ohne denselben nie auf den Charakter eines Kunstwerkes Anspruch machen kann.

Von diesem Standpuncte aus betrachtet entbehren Cornelius Werke eben so wenig der eigentlichen Schönheit, als er selbst des Schönheitsgefühles. — Wie sehr er übrigens den Forderungen seiner Eigenthümlichkeit gemäſs, die sich im Groſsartigen, Strengen und Gewaltigen lieber, als im Zarten und Reitzenden der Idee und Ausführung gefällt, mehr die Wahrheit in den Formen einer kräftigen Natur, als das Ideale derselben ängstlich sucht; so ist doch auch in vielen Theilen seines neuesten Werkes (in der Glyptothek) ein deutliches Anstreben des Letzteren nicht zu verkennen.

Nach dieser kurzen Abschweifung, die wir für nöthig erachtet, kehren wir jetzt wieder in den Zusammenhang zurück.

Wilh. Schadow und Phil. Veith, beyde sehr achtungswerth, und wenn auch nicht so tief und umfassend, wie die beyden vorigen, doch ihre Kräfte treu verwendend, und im Bunde mit ihnen auf rechter Bahn zum gemeinsamen Ziele.

Auf diese Weise entstand in Rom jener Cyclus von Fresken aus der Geschichte des egyptischen Joseph, der, als die Frucht deutschen Strebens zur Wiederbelebung der Kunst, und als ein Erzeugniſs der neuesten Fresco-Mahlerey *), beydes im Geiste der Alten, gewiſs die wärmste Theilnahme jedes Unbefangenen verdient.

Und so hat es sich gezeigt, wie es im Charakter der Deutschen mehr, als in dem irgend einer andern Nation liege, auf dem Wege sonderheitlicher Kraft sich am Geiste der Alten zu erwärmen, und dann das eigene daran erkräftigte Gemüth nach Auſsen zur Anschauung zu bringen.

*) Merkwürdig bleibt es, daſs dieser fast in Italien — seiner Heimath — wie in Deutschland verblühte Zweig der Mahlerey, dort zuerst von Deutschen — und zwar im Geiste der Alten — wieder zur Blüthe geweckt, und aus Italiens Schooſs der Kunst, ihrem Geiste und Charakter entsprossen und deutscher Eigenthümlichkeit eingewachsen, von Cornelius, einem Deutschen, zu erst nach Deutschland (Bayern) verpflanzt wurde, um von da einst als kräftiger Stamm seine Aeste weithin zu verbreiten.

Mancher noch achtbare deutsche Künstler im historischen Fache hat sich späterhin an die vorigen angereiht; wir müſsen ihn aber hier mit Stillschweigen übergehen, weil sein Aufenthalt in Rom theils mit dem unserigen nicht zusammentraf, theils von seinen Arbeiten uns nichts zu Gesicht gekommen ist.

Wir wenden uns jetzt zu den deutschen Landschaftmahlern in Rom.

Joseph Anton Koch, von Obergiebeln im Lechthale, ist unstreitig von Allen der eigenthümlichste, voll Genialität und von tiefem poetischem Sinne, worin er nur mit sich selbst zu vergleichen ist. Er weiſs die Natur in ihrer Gröſse aufzufassen, doch nicht immer groſsartig darzustellen. Jene einfachen, groſsen Linien, womit zuweilen C. Poussin noch öfter Claude, ihre Hintergründe geschlossen haben, sind ihm gröſsten Theils fremd. Dagegen ist er unendlich reich an Details. Bey den an- und übereinander gehäuften Gründen und Gegenständen aber findet das Auge nirgends Ruhe; es ist oft eine überschwängliche Vielheit ohne Einheit, ein buntes Gemisch von Gröſse und vielen kleinlichen Dingen. Seiner Beharrlichkeit in der Behandlung und Ausführung des Einzelnen muſs man gewiſs volle Gerechtigkeit widerfahren lassen; allein das Ganze

will uns nicht recht mit Wahrheit ansprechen, so wenig, als seine oft bis zur Uebertreibung gesteigerte Farbenpracht. Wir haben nirgends bemerkt, daſs die Natur im heiſsen Süden mit so glühenden Farben der Vegetation spielt; auch hierin thut Koch dem Guten zu viel.

Wir ehren zwar im Allgemeinen die Originalität, und das Geniale dieses ausgezeichneten Künstlers, seinen hohen Sinn für Gröſse und Pracht, womit er die Natur auf dem ideellen Standpuncte erfaſst, auch selbst noch in ihrer Wirklichkeit zu poetisiren versteht; aber uns ist doch immer die natürliche Natur lieber, und die natürlichste, wenn sie verständig und mit Geschmack gewählt ist, am liebsten, worin Alles mit Wahrheit sich ruhig an einander fügt und wieder einzeln auseinandersetzt zu der Wirkung eines einfach groſsen, abgeschlossenen Ganzen.

Der vortreffliche Reinhart ist in Italien völlig eingebürgert, sein Geist mit dem der ihn dort umgebenden Natur gänzlich assimiliert, dessen geheime Sprache er vollkommen versteht. Mit treuen und lebendigen Zügen geschildert, spricht jener Geist warm und kräftig, in der erfreulichsten Harmonie der Töne zu einem blühenden Ganzen vereint, aus allen Werken dieses Künstlers.

Von dem freundlichen Rhoden sahen wir eine eben vollendete Ansicht der Neptunsgrotte bey Tivoli. Was bey der Darstellung einer so imposanten Naturscene die Kunst zu geben vermag, das hat Rhoden hier geleistet. Das Bild hat seinen wesentlichsten Zauber von dem der Natur abgelauschten Moment der Beleuchtung. Das zufällig einfallende Licht, die dadurch erzeugten Wiederscheine zu kräftigen Gegensätzen, die glänzende harmonische Färbung mit nöthigem Fleifs in der Behandlung und Ausführung, setzen das Ganze in eine der Natur gemäfse überraschende Wirkung, und sichern ihm damit seinen hohen, bleibenden Werth.

Jetzt müfsen wir noch unseres trefflichen Wagner aus Würzburg gedenken. Sein langer Aufenthalt in Rom, als Bayerischer Pensionär, haben ihn dort mit den plastischen Werken der Antike so vertraut gemacht, dafs sein lebendiger Sinn dafür aus jedem seiner Gebilde deutlich genug hervorgeht. Sein Styl ist durchaus plastisch, was immer seine Einbildungskraft erzeugt, trägt diesen Charakter. Nur wenig mit der Palette bekannt, mit dem Zauber der Farben und den Wirkungen des Helldunkels, gestaltet sich auch hier Alles mehr plastisch als mahlerisch im Einzelnen, wie in der Zusammenstellung; doch bey fester

Zeichnung herrlich motiviert, tief gedacht, voll sprechenden Ausdrucks. Von dieser Seite kann man seinem grofsen Gemählde: Die trojanischen Helden im Rathe versammelt,*) ein hohes Kunstverdienst keineswegs absprechen.

Die volle Entwicklung seines für das Schöne antikplastischer Formen ausgebildeten Sinnes, für das Zierliche der Gestalten, die Grazie ihrer Bewegung, und der Gewänder echt plastischen Wurf zeigt sich mit vieler Wissenschaft der Technik in seinen als Basreliefs ausgeführten bildlichen Darstellungen des eleusinischen Festes nach Schillers Dichtung, welchem trefflichen Werke wir kein ähnliches neuerer Zeit an die Seite zu stellen wissen.

So viel hier von Wagner. Und nun noch ein Par Worte von den

äginetischen Statuen,

die dieser Künstler, aus Auftrag des Kronprinzen von Bayern, nach einer Mühe- und Gefahrvollen Reise, in Maltha gekauft und hierauf von Zante nach Rom gebracht hat, wo sie noch in dessen Verwahrung dem Ende ihrer Restauration durch Thorwaldsen entgegen sahen, um dann als

*) In der k. Gallerie zu Schleifsheim.

die Hauptzierde eines eigenen Saales der Glyptothek aufgestellt zu werden.

Es sind siebenzehn an der Zahl. Die Minerva, einen der Bogenschützen und mehrere der Verwundeten fanden wir schon im Jahre 1816 vollkommen hergestellt. — Alle Statuen tragen einen von den späteren Werken der Griechen sehr verschiedenen Charakter; alle sind von einerley Physiognomie, die weiblichen, wie die männlichen; leidend, sterbend, ja selbst im Zustande einer Art von Gemüths-Ruhe, überall derselbe freundliche Charakter mit aufwärts gezogenen Augen- und Mundwinkeln, und scharfgeschnittenen, aufgeworfenen Lippen. Die Haare von eigener Behandlung, fein gelockt und dicht angeschlossen aneinander. Am Meisten zeigt sich der egyptische Styl an dem Bilde der Minerva, besonders an ihrer Stellung von der einen Seite im Profil angesehen; doch ist im Ganzen Alles schon besser und mehr ausgebildet. Die Statue ist ganz bekleidet, die Falten des Gewandes sind regelmäſsig, von Vornen senkrecht herabfallend, aber auf der Seite über den mehr graziös gestellten Schenkel so zart und durchsichtig gehalten, daſs man es nicht genug bewundern kann; sie laufen übrigens sehr dünn aus und sind tief unterarbeitet. — Die Göttinn hält in der Linken einen

Schild, da und dort gewahrt man Spuren von Mahlerey wahrscheinlich eines Harnisches.

Was am Meisten überraschet, ist das Leben und die Bewegung, womit jede der streitenden männlichen Figuren, in der Eigenthümlichkeit ihrer Situation aufgefaſst und dargestellt ist, und so die übrigen alle nach der Verschiedenheit ihres Zustandes, worin sie sich befinden. Gleiche Bewunderung verdient der Verstand des Künstlers in der Behandlung des Nackten, und der Fleiſs in der Ausführung von allen Seiten, selbst jener Stellen, die dem Auge nicht sichtbar waren. Die Regungen der Muskeln, die Wölbungen des Fleisches sind an vielen Stellen mit solcher Zartheit und Rundung vorgetragen, daſs die Behandlung auch gegen die spätere, reifere Kunst der Griechen, die es gleichwohl, was Feinheit und Zierlichkeit der Verhältniſse betrifft, den Aegineten zuvorgethan hat, dennoch aushält.

Man sieht hier deutlich, wie sicher der Künstler durch einen richtigen Blick auf die Natur geleitet worden ist, und wie solche Wahrheit nur aus der Wahrheit selbst hervorgehen kann.

Die Restauration ward Thorwaldsen anvertraut. Die Wahl hätte nicht glücklicher seyn können. Ihr verdanken wir einen groſsen Theil des hohen Genuſses, den diese Bildwerke

in ihrem jetzigen Zustande der Betrachtung gewähren. Ueberall gibt sich in der Wiederherstellung eine tiefe Einsicht in den Styl und Charakter der äginetischen Kunst zu erkennen, in welchem der Künstler die fehlenden Theile, selbst mit verführerischer Nachahmung der Verwitterung des Steines, ergänzt, die vorhandenen aber so täuschend angesetzt hat, daſs selbst ein geübtes Auge die Fugen kaum bemerken dürfte.

Und nun beginnen wir unsere Wanderung nach Neapel.

Hat man einmahl die traurige Oede der römischen Campagna im Rücken, dann wird auch die Gegend umher anziehender und freundlicher. Noch auſserhalb Albano und auf dem Wege nach Ariccia begegnet man einem zerfallenen Denkmahle, das dem Andenken der Horazier und Curiazier geweiht gewesen seyn soll.

Ariccia's Umgebungen sind sehr pitoresk, und geben im Ganzen, so wie im Einzelnen jedem Landschaftmahler reichen Stoff zu Studien. Das Städtchen selbst liegt auf einer Anhöhe und gruppiert sich vortrefflich. Oberhalb, und nur eine kurze Strecke davon, öffnet sich ein weites Thal mit der Aussicht auf das Meer, das eben bey untergehender Sonne in einem eigenen

Farbentone vor uns lag und duftig vom Horizonte abging. Weiter hin verlängert sich nach Süden zu die Meereslinie und Terracina zeigt sich links im Hintergrunde, und die Halb-Insel S. Felice in mahlerischer Form.

Auch das näher gelegene Velletri baut sich auf seiner Anhöhe gefällig, und gefälliger als in seinem Inneren, in welchem nur noch eine weit herrschende Aussicht über Land und Meer hin das Merkwürdigste ist, seitdem die reiche Sammlung von Antiquitäten des Hauses Borgia nach Neapel verkauft ist.

Wir übernachteten in Velletri, das wir mit Tages Anbruch verliefsen. Ueber Cisterna*) hinaus kamen wir den pontinischen Sümpfen immer näher, die bey Torre tre ponti ihren Anfang nehmen, und sich beyläufig in einem Raume von 24 Miglien in der Länge, und 6 in der Breite hin ausdehnen. — Es regnete den ganzen Tag, wir hatten daher von den schädlichen Ausdünstungen (aëra cativa) um

*) Wahrscheinlich der Ort, wo ehedem die drey Hütten (tres tabernae) standen, bis wohin die Christen von Rom dem h. Paulus, auf seiner Reise dahin, entgegen gegangen waren.

Occurerunt nobis usque ad Appii forum, ac tres tabernas.

Act. Apost. XXVIII. 15.

so weniger zu befürchten; doch suchten wir uns wachend zu erhalten, weil der Schlaf hier, besonders in den heifsen Sommer-Monathen gefährlich und fiebererzeugend seyn soll.

Die vortreffliche Landstrasse, die 8 Stunde lang in gerader Linie fortläuft, ist ein unsterbliches Denkmahl Pius VI.; auch der Hauptcanal, der rechts und in gleicher Linie mit ihr sich hinab zieht, und die zu beyden Seiten des Weges und in doppelten Reihen zu erquickenden Schattengewölben gepflanzten Bäume sind dieses hohen Priesters freundliches Werk in dieser unfreundlichen Gegend, die durch ihr ewiges Einerley ermüdet, wo dem Auge, neben den ungeheueren Morästen, sumpfigen Wiesen zur Rechten und dem trotzigen Büffel, kein erfreuliches Wesen begegnet. Reisende thun wohl daran, sich mit den hier nöthigen Erfrischungen von Rom aus zu versehen, denn T o r r e t r e p o n t i ist wirklich unter den vielen erbärmlichen Landwirthshäusern das erbärmlichste; so, dafs heut zu Tage darüber jene Klagen des H o r a z *) gelten, die er einst über das in dieser Gegend gelegene Forum appii niederschrieb.

---

*) Hic ego, propter aquam, quod erat deterrima, ventri Indico bellum, —

Sat. L. I. s. 7.

Wir erreichten Terracina (das alte Anxur der Volsker) noch vor Abend, und gingen sogleich die Reste des ehemahligen Jupiter Tempels zu sehen. Wir fanden sie — noch einige kannelierte Säulen — zur Hauptkirche benützt, und von Aufsen an jenem Theile, der den Chor der Kirche bildet, eingemauert, auch zur Bildung der Vorhalle wurden ähnliche Säulen verwendet. Der Thurm ist von viereckiger Gestalt und zwischen kleinen Bogen mit weifs marmornen Säulchen geziert, in maurisch-gotischem Geschmacke.

Wir erstiegen vollends die Höhe des beträchtlichen Hügels, wo einst viele römische Landhäuser standen, und jetzt zu höchst Theodorichs Pallast in Trümern liegt, nicht ohne Spuren ehemahliger Gröfse. Anlage und Bauart der Mauer, die über den Berg-Rücken sich hinaufzieht, und die Thürme verrathen gothischen Styl; hier und da entdeckt man aber auch noch Ueberbleibsel des römischen opus reticulatum.

Von dieser Höhe aus gewährt das Meer einen unbeschreiblich grofsen, imposanten Anblick, und für den, der es zum ersten Mahle sieht, einen, ohne Vergleich, weit überraschenderen Eindruck, als in Neapel. So weit das Auge trägt, nur Himmel und Wasser!

Aber jetzt begann die Dämmerung sich schweigend auf die unübersehbare Fläche hernieder zu senken und ein schweres, furchtbar drohendes Gewölk ballte sich am fernen Horizont. Das Meer lag ernst und dunkel vor uns, und von bewegter Luft getrieben tanzten von Ferne die Fluthen wie leichte Schneeflocken auf der grausen, schwarzen Fläche umher, und brachen sich jetzt in erweitertem Wogenkräusel an den nah gelegenen Brandungen mit Getose. Die Luft ward immer bewegter; Blitze zackten durch sie hin und murmelnd rollten die Donner in der Ferne.

Ich stand schweigend dem grofsen Schauspiele zugewandt, als es dunkler und immer dunkler ward, und die einbrechende Nacht uns mahnte, den schauerlichen Ort zu verlassen und nach dem Gasthofe zurückzukehren. Er liegt mit dem neueren Theile der Stadt unten am Meere, von Pius VI. erbaut und einer der gröfsten und geräumigsten. Gegen Süden hin hat man die Aussicht aufs Meer.

Das Gewitter war indessen, vom Sturm gejagt, näher heraufgezogen, und schwebte bald mit all seinen Schrecknifsen über Stadt und Meer. In feurigen Rissen spaltete sich jetzt die Nacht und gähnte in blitzentglühte Fernen hin. Bald deckte gräfsliche Finsternifs die vom Sturm durch-

brauste Fluth, bald schien sie in Flammen aufzulodern; denn gewaltige Ströme schwefelblauen Feuers stürzten mit furchtbarem Geprassel hernieder, um sich in den gischenden Wogen zu begraben. Schläge folgten darauf, die entsetzlichsten, unbeschreibliche Schläge, daſs Himmel und Erde erbebten und weithin der rollende Wiederhall gehört ward. Wild raseten die empörten Fluthen durcheinander und wirbelten ihren Schaum auf zur schwarzen Nacht. Schrecklicher sah ich nie zwey der fürchterlichsten Elemente im Kampf; man glaubte den jüngsten Tag im Anzug.

Wir verschliefen ruhig den übrigen Theil der Nacht, und setzten am folgenden Morgen über Torre del Epitafio, wo das römische vom neapolitanischen Gebiethe sich scheidet, unsere Reise nach Fondi weiter fort.

Der Weg dahin hat zur Linken viele Bergschluchten, die den Räubern nicht selten zum sichern Hinterhalte und Rückzuge dienen. Je näher man dem Städtchen kömmt, desto mehr zeigen sich die Spuren des milden Klima's, Orangenhaine und andere Erzeugniſse des Südens. Fondi selbst, dessen Mauern älter, als Rom seyn sollen, ist ein wahres Nest, mit einer Spelunke von Wirthshaus, das trotz seines stolzen

Nahmens: albergo nobile, weder Fenster und Thüren, noch Fufsboden hat. Die Menschen in Fondi sind so schmutzig, als die Strafsen. Die Männer haben ein abschreckendes Aeufseres, das der Banditen Aehnlichkeit wegen nicht selten verdächtig scheint. Doch gruppieren sie sich mahlerisch, wenn sie so mit runden Hüten und zerlumpten, übergeschlagenen Mänteln, zu drey und vier auf den Strafsen ihre Zeit im Müfsiggange verplaudern. Die Weiber sind, im Geschmacke der Abruzzerinnen gekleidet, der rothfärbige Rock, unten mit blauen Streifen schliefst dicht um die Mitte des Leibes an, auffallend.

Von hier nach Itri fährt man über Anhöhen weg, die mit diesem Ort, der nebst seiner festen Burg zu höchst liegt, ein pitoreskes Ganzes bilden, wie es Poussin oft sich zum Gegenstande landschaftlicher Schilderungen gewählt hat. Uebrigens wetteifern die Gegenden von Itri und Fondi um Mannigfaltigkeit und Reichthum an Reitzen südlicher Natur, wie die Städte selbst um den Vorzug im Schmutze und in der Unreinlichkeit. Aufserhalb Itri, und zur Linken am Wege, begegnet man einigen Ueberresten, wie sie sagen, von Cicero's Grabmahl.

Acht Miglien von Itri liegt Mola di Gaeta. Wir kamen um Mittag an und machten Halt.

Die Lage des Gasthauses ist einzig, nah dem Meere gegenüber, von wo aus man zur Rechten die Aussicht nach der Stadt und Festung Gaeta genieſst, und links die Inseln Ischia und Procida in dämmernder Ferne sieht.

Wir wanderten noch vor Tisch zu den nah am Meere gelegenen Ueberresten, die für die Trümmer von Cicero's Landhaus (Formianum) gehalten werden, in dessen Nähe er ermordet wurde. Die Lage könnte nicht entzückender seyn. Jetzt führt ein gar liebliches Wäldchen von Citronen und Orangen dahin, an deren duftenden Blüthen und damit wechselnden reifen und unreifen Früchten wir uns ergötzten.

Nach Tische setzten wir über den Fluſs Garigliano, und unsere Reise bis S. Agatha fort, wo wir übernachteten. Es war uns aber hier nicht sonderlich zu Muthe, und wollte uns durchaus nicht heimlich seyn. Die vielen den Räubern günstigen Schluchten in dieser Gegend; ein Trupp eingefangener Banditen, die wie Hunde gekuppelt uns begegnet waren; zwey zum Tode verurtheilte Räuber aus dieser Gegend, die man eben auf der Straſse, wo wir herkamen, zum Gericht führte; die zur Warnung an Pfählen der Landstraſse aufgesteckten Köpfe, Arme und Beine; das Alles konnte uns, trotz der zur Sicher-

heit der Reisenden hier aufgestellten östreichischen Pikets, unmöglich Vertrauen zu diesem Orte einflöfsen, den wir jedoch nur nach Tages Anbruch zu verlassen beschlossen hatten.

Nach einer Strecke Wegs, etwa von 16 Miglien, langten wir in Capua an, einer kleinen Stadt, die von Aufsen ihrer Lage und Form nach mehr verspricht, als man von ihrem Inneren befriediget wird; sie gehört eben auch nicht zu den reinlichsten. Zwey Miglien seitwärts von hier, an der Stelle des volkreichen Fleckens S. Maria, lag das alte Capua, wo Hannibal mit seinem Heere sich gelagert, nach dem Siege bey Canne über Varus den römischen Feldherrn.

Um Aversa, das nächste Städtchen, etwa 7 Miglien von Capua, und von da bis Neapel ist die Gegend eben, und mannigfaltig angebaut. Wiesen, fruchtbare Felder und Dörfer wechseln freundlich ab; mehr als einmahl glaubt man sich nach Deutschland und in die gesegneten Fluren des Rheins versetzt. Nur Schade, dafs diese seligen Eindrücke durch die unverschämten Betteleyen der Mautbeamten bald wieder vernichtet werden, von welchen man, von Aversa bis Neapel, auf einer Strecke Wegs von 8 Miglien, wenigstens fünfmahl angehalten und gepfändet wird. Beyspiellos!

So waren wir dem von Ferne schon so oft wahrgenommenen ewig dampfenden Vesuv immer näher gekommen, und erreichten endlich gegen vier Uhr des Nachmittags das lärmende

Neapel.

Die Einfahrt ist nichts weniger als imposant. Eine breite Strafse, zu beyden Seiten mit Häusern besetzt, geleitet am Gebäude der k. Akademie (gli Studi) vorüber zunächst in die Strafse Toledo, die durch die ganze Länge der Stadt, am k. Schlosse vorbey, nach dem Platze S. Lucia am Meere führt, wo wir sogleich in dem dort befindlichen Gasthofe unsere Wohnung nahmen, der seiner schönen Lage und Reinlichkeit wegen einer der empfehlungswürdigsten dieser Stadt ist. Vom Altane aus beherrscht man das weite Meer mit dem Castell uovo zur Seite und den jetzt näher gelegenen Inseln Capri, Ischia und Procida. Zur Linken über Portici hin dampft der graue Vesuv, dessen Feuerkünste man bey Nacht aus dem Bette beobachten kann.

Zu den schönsten Plätzen Neapels gehört die Chiaja, eine Promenade längs dem Meere. Die Anlage theilt sich in die ältere und neuere. Zwischen beyden erhebt sich aus einem Bafsin und über einem Fufsgestelle die bekannte Gruppe

des Toro farnese. Die Abtheilung der älteren Anlage beträgt etwa 900 Schritte in der Länge, und besteht aus einer breiten, mittleren und zwey schmäleren Seiten-Aleen hoher, kräftiger Agazien, an welche sich die reitzendsten Blumenbeete anschliefsen. Zu beyden Seiten sind mehrere Copien der befsten Antiken Statuen angebracht. Alles ist reinlich, zierlich und nett gehalten. Die jüngere Anlage rührt noch von den Zeiten der französischen Regierung her, und ist im englischen Geschmacke ausgeführt, leicht und gefällig; über eine viertel Stunde lang gewährt sie dem Wanderer kühlenden Schatten.

Die Lage der Stadt an den belebtesten Ufern des Meeres ist entzückend. Ein Theil derselben lehnt sich, gegen die Nordseite hin, an eine Hügelreihe, an welcher sie sich amphitheatralisch empor baut, und zu ihren höchsten Puncten die Karthaus S. Martino, und das Castell S. Elmo hat. Letzteres beherrscht die ganze Stadt, und soll eigens dazu angelegt worden seyn, im äufsersten Falle das in Aufruhr empörte Volk im Zaume zu halten.

Die Architektur überhaupt und an den Kirchen und Pallästen, selbst den des Königs nicht ausgenommen, ist vom verdorbensten Geschmacke. Die meisten Häuser haben zwey bis drey, viele

selbst vor allen Fenstern Balcons, sind im Uebrigen glatt und kahl, nicht selten ohne ein hervorspringendes Hauptgesims; was ihnen dann bey der nicht sichtbaren Bedachung das Ansehen gibt, als wären sie von Innen völlig ausgebrannt. Doch von Oben herab gesehen gewährt das Ganze einen freundlichen Anblick wegen der vielen mit den mannigfaltigsten Blumen und mit Orangen - und Cypressen Bäumen gezierten Platformen. — Aber welch ein Contrast zu den grofsen, herrlichen, einfachen Obelisken in Rom, diese hier im barokesten Style zur pyramidal Form auf- und über einander gehäuften Klumpen von menschlichen Gestalten und Schnörkeln, auf welchen zu oberst ein mageres Figürchen steht! Abgeschmackt!

Die Strafse Toledo ist bey weitem die gröfste und schönste von ganz Neapel; aber für ihre Länge und im Verhältnifs zu dem darin unaufhörlichen Wogen, Drängen und Treiben der Tausende von Menschen zu Fufs und in den geschmackvollsten Cabriolets, lange nicht breit genug. Man steht jeden Augenblick in Gefahr über den Haufen geworfen, oder gerädert zu werden; dazu noch der entsetzlichste Lärm von allen Seiten, das unaufhörliche Schreyen aus vollem Halse, dafs man toll werden möchte, und wovon Paris und London nur den Nachhall geben,

Neapel zählt an 37 Versorgungshäuser; aber noch hundert dazu würden nicht hinreichen, all das Bettelvolk und Lumpengesindel unterzubringen, wovon alle Strafsen bedeckt, und dort, so wie in den Häusern, den Fremden eben so lästig, als gefährlich sind.

Doch es ist Zeit, dafs wir jetzt zu dem Hauptzwecke unseres Werkes zurückkehren, und von den Kunst- und Alterthums-Schätzen Neapels das Wesentlichste anführen.

Die königliche Akademie

enthält unstreitig das Sehenswürdigste davon. — Das Gebäude imponiert schon von Aufsen durch würdevolle Gröfse. Ein geräumiges Vestibül führt zur Treppe, auf welcher man zu den verschiedenen Sälen der Gemählde- Vasen- und Büchersammlung gelangt. Die Antiken befinden sich in den Räumen des Erdgeschosses, wo noch unter freyem Himmel mehrere Fragmente von Gesimsen, Friesen, Kapitälen und anderen Monumenten aufgestellt sind.

Man war eben beschäftiget den Hügel abzutragen, der bisher der Rückseite dieses Gebäudes viele Feuchtigkeit zugeführt und ihm den nöthigen Theil des Lichtes entzogen hat. Man stiefs bey dieser Arbeit auf die Entdeckung römi-

scher und bald darauf griechischer Begräbnisse. Die verschiedenen Lagen verwitterter Lava beweisen, dass schon in grauer Vorzeit der nahe Vulkan sein Unwesen getrieben und diese Gräber nach und nach verschüttet hat

Zuerst besuchten wir die Sammlung der Gemählde.

Sie ist aus der königlichen Gallerie, ehemals auf dem Schlosse Capo di Monte, und aus jener der Francavilla zusammengesetzt; aber keineswegs so bedeutend, als man es von einer solchen Sammlung erwarten sollte. Ausser manchen Copien gewahrt man noch Viel schlechtes, manieriertes Zeug, das der Betrachtung nicht werth ist. Die erlesensten Bilder: Raphaels Madonna mit dem liegenden Kinde; Gemählde von Tizian und Fra Bartolomeo; Claude's wunderschöne Landschaft mit der Nymphe Egeria, vielleicht die schönste aus dem Pallaste Colonna zu Rom u. a. kamen uns nicht zu Gesicht; sie standen noch in Palermo, wohin man sie früher bey Annäherung der Franzosen geflüchtet hatte.

Uebrigens sind aus dem hier Vorhandenen folgende Gemählde der Beachtung würdig.

Die Darstellung einer h. Dreyeinheit von Morealesi einem sicilischen Meister.

Ein Kindermord von Vaccari, nicht ohne Verdienst einer guten Composition mit vieler Wahrheit im Ausdruck.

Der h. Hyeronimus von Ribera (Spagnoletto), zwar ohne edlen Styl, der ihm nicht eigen war, doch nicht so übertrieben, mit mehr Natur, als gewöhnlich.

Eine Landschaft von Spalari. Der Meister hat den Claude studiert, besonders was den Duft seiner Fernen betrifft. In der Behandlung der Stämme, der Beblätterung und Luft erinnert er an Artois. Dem Vorgrunde fehlt es an Kraft.

Maria mit dem Kinde in den Wolken, unterhalb der heilige Hyeronimus mit einem andern Heiligen. Andacht und Sanftmuth leuchtet aus allen Köpfen, besonders dem der Maria hervor. Das Kind ist lauter Leben. Das Ganze von edlem Style ist fest und richtig gezeichnet, die Drappierung vortrefflich. Der Meister ist Fabrizio di santa fede (§) 1595.

Eine Madonna in der Glorie. Unten im Vorgrunde befinden sich mehrere Apostel und unter diesen Peter und Paul nebst drey andern weiblichen Heiligen. Diese letzteren erinnern auffallend an Perugino, den Lehrer Pinturichio's, von dessen Hand diese Darstellung ist. Alles ist wahr

und geistig belebt, und in den lichteren Theilen der Haare sehr einzeln und bestimmt ausgeführt.

Ein Kindermord von Mathei da Siena; an manchen Stellen stark carikiert.

Eine Darstellung der drey Könige. Alle Köpfe sind von auſserordentlicher Wahrheit und voll Ausdruck der Andacht, besonders der der Maria, und des älteren Königs, dessen Züge die des Lorenzo Medicis sind. Wir wissen nicht, warum man dieses Gemählde dem Fra Filippo Lippi zuschreibt, da doch das Ganze mit seiner in allen Theilen höchst vollendeten Ausführung eher den Charakter eines Werkes von Johann van Eik trägt.

Maria mit dem Kinde, ganze Figuren. Unendlich zart, eines der früheren Werke des Pietro Perugino.

Ein schönes Bild von Lorenzo Lotto, Schüler des Gioann Bellini; voll Gefühl.

Maria mit dem Kinde und zwey Engeln von Podicelli, wird hier für Mantegna gegeben.

Maria in einer Art von Nische zwischen zwey Heiligen, von Domenico Ghirlandajo, Ein Bild von herrlichem Style.

Die Darstellung des heiligen Michael, von Simone Papa, einem Neapolitaner.

Eine andere des heiligen Sebastian von Girolamo Carpi. Wie Garofolo.

Der englische Grufs, Scene in einem Garten, nebst Andreas und Johann dem Täufer von Domenico Ghirlandajo. Maria ist wunderschön, blühende Unschuld und Demuth bezeichnen ihr ganzes Wesen.

Eine heilige Familie, das Kind liebkoset die Mutter, von Bachiarotto, wird für Parmegianino gegeben.

Endlich noch zwey Gemählde des Giottino von den holdseligsten Gefühlen im Ausdruck; die Köpfe der Engel sind allerliebst. Man sieht nicht mehr die so strenge Bestimmtheit der Konturen, wie bey Giotto, seinem Vorgänger, sie sind mit den Schatten schon mehr verschmolzen.

Wir besuchten jetzt die übrigen Säle. Fünf davon sind mit antiken Fufsböden geziert. Sie stammen aus dem Herkulanum und sind nach Art der Florentiner Mosaik eingelegt.

In sieben andern befindet sich unstreitig eine der zahlreichsten Sammlungen antiker Gefäfse von gebrannter Erde nebst mehreren Mosaiken, worunter sich 4 Tische auf marmornen

Fuſsgestellen ihrer leichten, gefälligen Form wegen besonders auszeichnen.

Die Sammlung der Vasen ist einzig in ihrer Art; sie sind echt, wohlerhalten und stammen gröſsten Theils aus dem Herkulanum und aus Sicilien; mehrere aus Egypten. Die Figuren auf den ersteren stehen röthlich mit braunen Umrissen auf dunklem Grunde; die auf den letzteren dagegen bräunlich mit weiſsen Conturen auf röthlichem Grunde.

Das Geschmackvolle und Gefällige der Formen, die graziösen Stellungen, Wendungen der Figuren die herrlichen Motive bey aller Flüchtigkeit und dem Mangel an Correctheit der Zeichnung, kann man nicht ohne Bewunderung schauen, und ohne den Gedanken an den allgemein verbreiteten Kunstsinn eines Volkes, bey dem der feinere Geschmack selbst in die niederen Werkstätten, so zu sagen der Töpfer, gedrungen war.

Von hier begaben wir uns in die Säle der Antiken. — Die darin aufgestellten Bildwerke sind im Ganzen ausgezeichnet, und wohl nach jenen zu Rom und Florenz die interessantesten von Italien. Doch kann sich weder ihre Anzahl noch das Lokale, was Ausdehnung, innere Eintheilung, Anordnung, Pracht und Schönheit be-

trifft, mit Rom messen. Es gibt nur Einen Vatikan in der Welt.

Wir heben daraus folgende Gegenstände hervor.

Die Familie Nonius Balbus, Vater und Sohn zu Pferd. Schön und von edlem, grandiosem Style. Auch die weiblichen zu dieser Familie gehörigen Figuren haben wesentliche Verdienste. Vor allem ziehen die schönen Gewänder an, durch welche man, wie durch einen Schleyer, die Bewegung der Glieder wahr nimmt. Man glaubt keinen Stein, sondern die Natur selbst zu sehen. — Der Kopf des alten Balbus ist noch wie neu, und hat das Ansehen, als wäre er erst in neuerer Zeit aufgesetzt. Die Ursache hiervon liegt darin, daſs er vom Lavastrom nicht, wie die übrigen Theile, überzogen ward, sondern frey über demselben hervorstehend, mit den übrigen Gliedern dieser Familie im Herkulanum gefunden wurde.

Eine interessante Gruppe: Mercur, Euridice und Orpheus; Basrelief. Von hohem Zartgefühl im Ausdrucke.

Die bekannte farnesische Flora (sonst im Pallaste Farnese zu Rom, und dort in den Bädern des Caracalla gefunden), eine kolossale Figur, mit einem Blumenkranze als Flora re-

staurieгt. Das Gewand ist das Vorzüglichste daran und eben so wahr und verständig gelegt, als schön ausgeführt.

Ein sterbender Fechter. Klein aber vortrefflich behandelt.

Eine Urne mit dem Basrelief eines Bacchanals; sie ruht auf einem Piedestal und ward in Gaëta ausgegraben. Dort benützte man sie lange als Taufstein, wozu sich nun freylich die vielen männlichen Nuditäten nicht schicken wollten, die darum verstümmelt wurden. Auch haben die Köpfe vielfältig an ihrer ursprünglichen Schärfe verloren, und sind an vielen Stellen stumpf geworden. Das Ganze ist in einem sehr schönen Style ausgeführt. Unterhalb lies't man den Nahmen und das Vaterland des Bildners: ΣΑΛΠΙΟΝ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ.

Die bekannte Venus Callipiga (aux belles fesses) Stellung und Bewegung könnten nicht wahrer und mit mehr Grazie gegeben seyn. Ausgezeichnet.

Die kolossale Statue des farnesischen Herkules, gleichfalls aus den Bädern des Caracalla zu Rom. Ein herkulisches Werk griechischen Meisels. Der Körper ist durch Gewaltthaten und Kraftanstrengung zu einer Festigkeit ausgebildet, die sich bey solcher Stärke des Nackens

und einer mächtig gehobenen Brust nur mit dem Begriffe eines Herkules verbinden läſst. Nur ihm können im völligen Zustande der Ruhe die Adern vom wallenden Blute, die Muskeln von nie erschlaffender Spannkraft hervorgetrieben seyn. Denkt ihr euch Alles anders, so habt ihr keinen Herkules mehr. Dieser hier ist durchaus in der Groſsartigkeit seines physischen Charakters aufgefaſst und dargestellt. Ein wahrer Herkules, und nur ein Herkules!

Die Ausführung ist ganz vortrefflich, ein bewährtes Studium von Bestimmtheit und richtiger Angabe der Form und Lage jeder Muskel, die mit aller ihrem so hervorstrebenden Charakter nöthigen Weiche behandelt sind.

Eine Statue des Aristides. Die stehende Figur ist ganz in ein Gewand gehüllt, nachdenkend, stiller Betrachtung hingegeben. Mit der Linken zieht sie das Gewand zurück. Die Ruhe des bewegten Körpers unter demselben, über welchen hin die groſsen, breiten Falten sich werfen, und die Formen desselben zu erkennen geben, ist so überraschend und das Auge fesselnd, daſs man es nicht genug bewundern kann. Man ist unwillkürlich getrieben, diese schöne Statue mehr, als jedes andere Werk dieser Sammlung, und zwar aus verschiedenen Standpuncten zu be-

trachten, und je mannigfaltiger und länger, desto lebendiger und bewegter erscheint sie; so, als träte sie jeden Augenblick Einem entgegen. Wir setzen dieses hohe plastische Gebilde, das wir der aufmerksamsten Betrachtung nicht genug empfehlen können, ganz ohne Bedenken unter die besten Statuen des Alterthums.

Das Gegenstück zu Aristides macht eine Statue des Homer auf der andern Seite. Man kann ihr Schönheit und edlen Styl keineswegs absprechen; doch steht sie in beyden der erstern nach. Sie ist übrigens so gut erhalten wie jene; auch gilt von dem Kopfe Homers, was wir oben und unter denselben Umständen von dem Kopfe des alten Balbus bemerkt haben. Beyde Statuen stammen aus dem Herkulanum.

Sonst verdienen hier noch zwey Faune und der Torso einer Psyche etc. die Aufmerksamkeit.

In dem letzten Saale befindet sich eine bedeutende Anzahl von Bronzen, Büsten, Statuen etc. aufgestellt, alle an verschiedenen Orten des Königreiches gefunden. Dann folgt nebenan die Sammlung egyptischer Alterthümer in Bronz, Fragmente von hieroglyphierten Obelisken, kleine Mumien u. d. gl. — Man hatte Anstand genommen, uns diese Alterthümer zu zei-

gen, warum weifs ich nicht. Sie wurden unter der vorigen Regierung dem Hause Borgia in Veletrie abgekauft.

Sonderbar zu sehen sind noch die über einander geschichteten, von der glühenden Lava einst verkohlten Papier-Rollen aus dem Herkulanum, und die Vorrichtung, mittels welcher sie aufgerollt, und gegen das Zerreissen haltbar gemacht werden, um dann erst den Text zum Drucke kopieren, und, wo möglich, ergänzen zu können. — Auf diesem Wege gelang es bereits, Epicurs Fragmente von der Natur, andere von Philodemon, beyde griechisch, und die eines lateinischen Gedichtes ans Tageslicht zu fördern.

Wir haben die Restauration davon gesehen, sie ist mit rothen Lettern abgedruckt, Puncte füllen jene Stellen aus, wo kein Sinn mehr herausgebracht werden konnte.

Der Text des Originales ist columnenweise geschrieben, wovon die erstern Spalten (also der Anfang des Werkes), da sie der Zerstörung zunäc st und am Meisten ausgesetzt waren, nothwendig fehlen mufsten. — Auffallend ist es, dafs die griechischen Buchstaben alle sehr gleich, rein und zierlich — wie gestochen — geschrieben sind, und von dem an sich jetzt schwarzen Papiergrunde

seitwärts an das Licht gehalten, noch schwärzer abgehen. Die Alten bedienten sich also einer scharf ätzenden, unzerstörbaren Tinte.

In der Bibliothek sahen wir noch manche interessante Manuscripte. Eines von Metastasio und dem heiligen Thomas von Aquin; ein Psalterium, und mehrere andere auf Pergament mit vortrefflichen Miniaturen. Alle schön, wohlerhalten, der Beachtung würdig.

Wir kommen jezt zu den Kirchen-Gemählden. — Neapel zählt an 32 Kirchen, aber kaum eine davon zeichnet sich durch Gröſse oder alterthümliche Ueberreste aus, wie viele derselben in Rom. Manche wurden unter der vorigen Regierung unterdrückt, in Casernen verwandelt, und sind es geblieben.

Die Kirche zum heil. Philippus Nereus, im Inneren durch Säulen in drey Schiffe getheilt, nimmt sich durch Construction und Reichthum an Marmor vor den Meisten aus.

Die Kirche zum heiligen Peter und Paul ist auf den Grund eines alten Tempels erbaut, der dem Castor und Pollux gewidmet gewesen seyn soll. Von ihm sind noch die zwey kannelierten Marmor-Säulen und ein Stück des Architravs, womit jetzt die Façade dieser Kirche geziert ist.

Die Kathedrale zum heiligen Januarius ist die erste Kirche dieser Stadt, sie trägt den Nahmen ihres Schutzheiligen. Sie wurde von Nicolo Pisano, dem Florentiner, im gothischen Geschmacke erbaut, dessen Charakter man auch im Innern nicht verkennet. Ehemahls soll hier ein Tempel des Apollo gestanden haben. — Man gibt die Zahl der Säulen auf 110 an, welche den inneren Raum in drey Schiffe theilen. In dem zur Linken befindet sich eine grofse antike Vase von Basalt, mit einem Basrelief verziert; jetzt wird sie zu einem Taufsteine benützt.

Werfen wir aber unser Augenmerk auf die in den verschiedenen Kirchen aufgestellten Gemählde; so ergeben sich eben keine erfreulichen Genüfse für den, der bisher Besseres, ja das Befste selbst zu sehen Gelegenheit hatte. — Man begegnet überall nur den Werken eines Lanfranco, Ribera, Lucca Giordano, Solimena, oder ihrer noch schwächeren Schüler.

Die Ursache davon mag zum Theile darin liegen, dafs die Eifersucht dieser Schule auf fremde Meister, diesen nur wenig Ausübung ihrer Kunst in Neapel gestattet hat. — Ein trauriges Beyspiel davon gibt die Kuppel der Kapelle des heiligen Januarius in der Kathedral-Kirche.

Domenichino ward nähmlich mit der Ausmahlung des Inneren jener Kuppel und der vier äuſseren Winkel derselben beauftragt. Diese Arbeit zog ihm aber so viele Verfolgung, so groſsen Haſs seiner Gegner zu, besonders des wilden Ribera, daſs er sich, aus Furcht vergiftet zu werden, Niemanden mehr anvertraute. Er starb 1641, noch ehe er sein Werk vollkommen zu Ende gebracht hatte, nicht ohne gegründeten Verdacht, daſs ihm Gift beygebracht worden.

Die Feinde Domenichino's zögerten nicht lange ihre Rache zu üben, und schlugen alsobald das Kuppelgemählde bis auf die noch bestehenden Gemählde an den vier Winkeln herab, welches erstere jetzt Lanfranco ausführen muſste. Die Furcht einer ähnlichen Catastrophe unterliegen zu müſsen, zwang auch Guido Reni, von dem ihm aufgetragenen Werke in dieser Kapelle abzustehen.

Nur die Kirche, wenn wir nicht irren, All' Jncoronata zeigt uns mehrere Gemählde des alten Florentiners Giotto. Ehemahls war die im gothischen Style gewölbte Decke dieser Kirche von Giotto's Hand bemahlt. Diese Gemählde sind aber in der Folge verschwunden, und es übriget nur noch ein kleiner Theil davon, die Darstel-

lung der sieben Sacramente, über der Emporkirche.

Die Sacramente der Eucharistie, der Priesterweihe und der Ehe sind besonders gut erhalten. Wird man auch die Gebrechen der Technik jener Zeit daran gewahr, eine steife Zeichnung mit braunen, scharfen Umrissen, ohne richtige Muskulatur im Nackten, die bräunliche Färbung u. dgl. so entschädigen doch wieder die höheren Vorzüge, der Charakter der Seele, das unendlich Zarte und Gemüthreiche im Ausdruck besonders der weiblichen Köpfe, die lieblichen Wendungen, und an vielen Stellen der richtige Wurf der Gewänder. Man sieht die Kunst zu ihrer künftigen Ausbildung auf richtigem Wege begriffen, nicht aber auf der schon verbildeten Stufe der späteren Ausbildung selbst.

Unten in der Kirche, und am rechten Seiten-Altar, bemerkt man von demselben Meister eine sitzende Madonna mit dem Christkinde. Kniestück, unter Glas. Man wird unwillkürlich an Raphaels Madonna della sedia erinnert. Es ist ganz dieselbe Anordnung, dieselbe Haltung der Madonna, nur tiefer gefühlt, im heiligeren, jungfräulicheren Sinne, als bey Raphael. Man möchte glauben, Raphael habe hier das Motiv zu seiner Madonna della sedia genommen. Zeich-

nung und Lage der rechten Hand sind schön. Nur Schade, daſs die über den Häuptern so sinnlos angebrachten silbernen Kronen den ruhigen Eindruck stören.

Die Kirche S. Maria di monte Carmelo, auf dem groſsen Marktplatze, ist mehr des Begräbniſsortes des unglücklichen Conradin, der auf jenem Platze enthauptet wurde, als einiger Gemählde von Solimena wegen merkwürdig.

Die Reste Conradins ruhen hinter dem Hochaltare. Auf einem versteckten, höchst unscheinbaren Steine lasen wir nur mit Mühe folgende Grabschrift:

Qui giacciono Corradino di Stauffen, figlio dell' Imperatrice Margaritha di Corrado re di Napoli primo de duchi dell imperiali Casa di Suevia. Federico d'absburgh. Ultimo de duchi d'Austria. ao 1269.

Wir bestiegen nun noch die jetzt unterdrückte Karthaus S. Martino.

Die Kirche gehört, wenn auch nicht ihrer Gröſse, doch ihrer Reinlichkeit und Pracht wegen zu den schönsten von Italien. Sie ist in dieser Beziehung die schönste von Neapel. Alle Wände bis zum Hauptgesims sind mit edlem

Marmor — vielleicht zu bunt — überzogen, und nach Weise der florentiner Mosaik mit Giallo und Verde antico etc. eingelegt. Der Fuſsboden ist bunter Marmor. Das Gitter, welches um den Hauptaltar den Chor schlieſst, ist vom schönsten carrarer Marmor mit Einlagen von Achaten und Lapis Lazuli. Die Gesimse, Kapitäle und die Decke strahlen von Vergoldung und geben dem Ganzen das Ansehen einer Pracht und eines Reichthumes, den man sich hier nicht erwartet. Die Chorstühle sind mit schöner Schnitzarbeit geziert.

Die zwölf Propheten an den Schwibbogen sind von Ribera, und das Deckengemählde, Christi Himmelfahrt in Fresco, ist von Lanfranco's Hand verfertiget.

Von den Gemählden im Chor zeichnen wir ein Abendmahl aus, bey welchem Christus den Jüngern die Eucharistie stehend darreicht. Der Gedanke ist eigen, die handelnden Personen sind gut angeordnet. Nur die Glorie erscheint etwas schwerfällig aus Mangel an nöthigen Verkürzungen. Man hält Ribera für den Meister, aber die Ausführung mahnet auch an Guercino.

Guido Reni's Anbethung der Hirten würde, wenn das Bild vollendet wäre, zu seinen beſsten Arbeiten gehören. Die Composition ist

grofs und reich. Das Licht geht auf die übrigen Gruppen vom Kinde aus, nach Correggio's Motiv der Beleuchtung in seiner bekannten Nacht. Neugierde und Freude wechseln in den Köpfen der Hirten ab, im schönen Gegensatze zu Mariens zarten, holdseligen Gefühlen der Andacht. Eine liebliche Glorie schwebt über dem Ganzen. Aber die Färbung ist zu matt und duftig gehalten. Dieser Vorwurf trifft besonders den Vordergrund, dem es an Kraft und darum dem Ganzen an einer wirksamen Haltung fehlt.

In der Sacristey ist die eingelegte Holzarbeit (Tarsia) noch beachtungswerth. Die Gemählde in den Lunetten von Pisaconi erinnern an die Schule des Andrea del Sarto. Im Uebrigen fehlt es auch hier nicht an Pracht und Schönheit.

In der daranstofsenden Kapelle ist das Altarblatt von Ribera; ein todter Christus von Johannes unterstützt, und beweint von der Mutter und der heiligen Magdalena. Es ist wohl das Befste, was man von ihm sehen kann. So edel kömmt er kaum wieder vor, und so wahr und schön gefärbt.

Der Altartisch ist nach einer guten Idee ausgeführt, der Tabernakel ganz mit Lapis Lazuli überzogen.

Der Chiostro, ein breiter, viereckiger Gang, dessen Säulen von carrarer Marmor zu der Höhe und Breite der daraufruhenden Bogen in einem leichten, gefälligen Verhältnifse stehen, ist einer der schönsten, den man sehen kann. Er umschliefst das innere Klostergärtchen, das zugleich ein Begräbnifsort war, und dessen Embleme die Mönche, selbst auf ihrem Erholungsplatze an die Sterblichkeit erinnern sollte. Von hier aus gelangt man auf zwey Balkons. Welche Aussicht!

Der Blick vermag kaum all das unendlich Mannigfaltige, Grofse und Herrliche zu fassen, das nah und ferne sich vor ihm aufthut. — Gegen Aufgang hin der ewig qualmende Vesuv mit seinem ausgebrannten Zwillings-Bruder zur Linken. Seitwärts die Meeresküste bis nach Sorrento mit dem näher gelegenen Torre del Annunziata und del Greco. Unten der Golf von Neapel mit seinem tausendmastigen Hafen, und die Stadt in bogenförmiger Ausdehnung, immer gedrängter sich bauend und sich erhebend unter unseren Füfsen die Hügel heran. — Zur Rechten das Castell uovo. Im Süden Capri, und westlich davon Ischia und Procida dem Meere entstiegen im blaulichen Dufte. Dann in dieser Richtung zunächst der Posilipo; hinter ihm ein fruchtbares Thal, der Golf von

Puzzuoli, dem die Küste von Baja folgt und das Mare morto, und das Cap Misenum zu äuſserst; weiterhin verliert sich das Auge im Unübersehbaren.

Wo findet sich wieder ein solcher Standpunct? Eine Aussicht, so reich und mannigfaltig, mit so grossen Linien gezeichnet?

Und dieser Ort, wo der Herrlichkeiten so viele zu schauen sind, und im Inneren solche strahlende Pracht von allen Seiten dem Auge sich darbiethet, wird gegenwärtig von meistens blinden Invaliden bewohnt! Jetzt nach

Herkulanum und Portici.

Zu den sehenswürdigsten Gegenständen zählen wir die reiche Sammlung der Antiquitäten aus Herkulanum, Pompej und Stabia, die im königlichen Schlosse zu Portici aufgestellt sind. Die Straſse dahin führt über das alte Herkulanum, das unter eueren Füſsen durch Vesuvs glühende Lavaströme und Aschenregen verschüttet, bereits über tausend siebenhundert Jahre in ewiger Nacht begraben lag, als im Jahre 1713 ein glückliches Ungefähr auf die Entdeckung dieser lange vergebens gesuchten Stadt führte, und bis zum Jahre 1755 verschiedene Ausgrabungen begünstigte, deren Ausbeute wir zum Theile in

den Studien zu Neapel gesehen haben, theils noch im Schloſse zu Portici sehen werden. Weitere Nachgrabungen verstattete der letztere Ort nicht, und man ward genöthiget, selbst die bis dahin aufgedeckten Gebäude, nachdem die darin gefundenen Kunst- und Alterthums-Schätze hinweggenommen waren, wieder zu verschütten, um die von Alters her darüber angelegte Straſse aufs neue herzustellen.

Fremde steigen daher vergebens in den von der zweyten Verschüttung allein noch absichtlich frey gelassenen, und mit mächtigen Pfeilern gegen die Straſse unterstützten Theil des Amphitheaters hinab; die Fackeln vermögen nicht die ewige Nacht hier unten zum Tage zu erhellen, um sich von der Construction desselben auch nur einigen Begriff machen zu können. Es ist von den Gebäuden des alten Herkulanums durchaus nichts mehr zu sehen.

Desto mehr Genuſs geben die Kunst-Antiquitäten im königlichen Schlosse zu Portici, womit über 16 Gemächer angefüllt sind. Wir können aber die Aufstellung selbst nicht als vortheilhaft preisen, und eben so wenig, daſs man die nicht selten schon verblichenen Gemählde erst noch unter schmutzigen Gläsern zu sehen bekömmt.

In den 6 ersten Zimmern sind Stillleben, Landschaften, Architekturstücke und Arabesken aufgestellt. Von besserer Erhaltung sind diese Gegenstände im vierten, fünften und sechsten Zimmer, alle erfreulich anzusehen. In den übrigen Gemächern finden sich die historischen Schilderungen aus der griechischen Mythe, einige darunter in lebensgrofsen Figuren.

Zeigt sich auch bey den Meisten keine gewählte Schönheit in den Verhältnifsen der Theile und in den Gewändern, keine strenge Correctheit der Zeichnung und selbst bey den besseren nicht jene Feinheit der Umrisse und jener Verstand im Charakter des Runden, wie wir beyde an den Werken der Griechen aus besserer Zeit bewundern; so fehlt es doch nicht leicht an guten, natürlichen Motiven; an entsprechendem Ausdruck, an gefälliger Gruppierung und Bewegung der Körper, selbst bis zum Graziösen, ohne Uebertreibung.

In diesem Betrachte zeichnen sich mehrere Darstellungen als kunstgerecht aus. Unter andern:

Der Tod der Sophonisbe, ein schönes Fragment. (Aus Pompej.)

Eine verlassene Dido, stehende Figur, in rothem Oberkleide; mit beyden gesunkenen Händen hält sie ein Schwert. Die Stellung der

ganzen Figur, der kummervolle Ausdruck des Gesichtes könnten nicht natürlicher geschildert seyn. Auch Zeichnung und Drappierung sind gut.

Die drey Grazien. Eine Gruppe von ausgesuchter Zusammenstellung und fliefsender, zarter Körperbewegung. (Aus Civita bey Pompej.)

Die erste That des Herkules als Kind. Er würgt zwey Schlangen zu den Füfsen Jupiters, der auf einem Throne sitzt: zur Rechten Alkmena mit schöner Bewegung im Ausdruck des Schreckens. Jupiter nicht ohne Gröfse und Kraft in seiner Haltung. Die Drappierung ist von gutem Style. (Aus dem Herkulanum.)

Telefo, Sohn des Herkules, trinkt an einem Reh. Herkules steht gegenüber in ruhiger, ernster Betrachtung des Sohnes. Hinter ihm eine geflügelte Göttinn zwischen Wolken, sie trägt Aehren (vielleicht Ceres); gegenüber die Göttinn der Erde auf einer Wolke sitzend, mit Blumen und Früchten bekränzt, neben ihr ein Korb mit ähnlichen Erzeugnifsen der Erde. Sie hält einen Hirtenstab. Hinter ihr steht Pan. Die Gestalten sind lebensgrofs. Die Anordnung ist sinnreich und jede Figur gut motiviert. Zeichnung und Ausdruck haben viel Verdienstliches.

Die Färbung spricht kräftig an. (Aus dem Herkulanum.)

Teseus, eine gerad vor sich stehende Figur, nackt, lebensgroſs; zu seinen Füſsen der erschlagene Minotaurus. Umher die dankenden Athener, kleine Figuren, unter welchen sich der Held wie ein Riese ausnimmt.

Iphigenia erkennt ihren Bruder Orest. So wird diese Darstellung gedeutet, die sich durch schöne Anordnung und physiognomische Wahrheit der Charaktere vor vielen auszeichnet. Die Färbung ist etwas matt. (Aus dem Herkulanum.)

Chiron der Centauer, lehrt den jungen Achilles die Laute spielen. Der nackte Achilles ist gut gezeichnet, und der Ausdruck seiner Aufmerksamkeit vortrefflich. (Aus dem Herkulanum.)

Zwey einzelne Figuren, weiſs auf grünem Grunde, schöne, zierliche Gestalten von zarter Linien Bewegung. (Aus Stabia.)

Zwey Darstellungen verwandten Inhalts. Ein Faun küſst eine liegende Nymphe, die er überrascht; ein anderer zieht eine sich sträubende Nymphe zu sich hin. Beyde Situationen sind lebendig und aus der Natur gegriffen. Der sitzende Faun und die bey-

den nackten weiblichen Körper sind gut gezeichnet. In der Färbung aber gehören beyde Darstellungen zu den schönsten dieser Sammlung. (Aus dem Herkulanum.)

Von den einzelnen Abbildungen der neun Musen mit Apollo ihrem Anführer, zeichnen wir, wegen lieblicherer Haltung und befserem Verstande in den Gewändern, Terpsichore und Erato vor den übrigen aus; jene mit einer Tunik von schielernder Farbe und blauem Oberkleide; diese im rothen Gewande und grünem Oberkleid. (Aus dem Herkulanum.)

Auch unter den schwebenden Figuren, deren hier wohl vierzehn, jede auf dunklem Grunde, einzeln abgebildet, vorkommen, zeigt sich manches Schöne in der Haltung, und den fliegenden Gewändern; doch kömmt keine an Leichtigkeit und graziöser Stellung einer Tänzerinn bey. Ihr dünnes, blau besäumtes Gewand von gelber Farbe deckt den gröfseren Theil der untern Hälfte des Körpers mit hindurchscheinender Form desselben. Oben erfafst sie das Gewand mit der Rechten. So schwebt sie vom Kopfe an bis zu den Zehen in durchaus zierlicher Bewegung aller Glieder, von deren Schönheit der Form, und ihren correcten Umrissen das Auge völlig befriediget wird. (Aus dem Herkulanum.)

Diese, und alle übrigen Wandgemählde sind keck und mit breitem, geistreichem Pinsel ausgeführt.

Außer dem findet sich hier noch eine Sammlung von Gypsabgüßsen mehrerer Statuen, Büsten, Vasen und Basreliefs, die ebenfalls in den genannten Städten gefunden wurden, und deren Originale in Marmor man in der königlichen Akademie zu Neapel sieht. Die Originale in Bronz hingegen befanden sich damahls mit den übrigen antiken Geräthschaften aus edleren Metallen — Gold und Silber — noch auf ihrer Flucht in Palermo.

Der Vesuv.

Wer möchte in Neapel gewesen seyn, ohne den furchtbaren Kegel dieses so viele Jahrhunderte hindurch merkwürdigen Berges bestiegen zu haben. Wir begaben uns an einem heiteren Morgen über Portici nach Resina, um von dort aus, so weit es geht, unsere Wanderung nach der Höhe auf Eseln zu beginnen. Man staunt aber über die Sorglosigkeit der Menschen, die trotz aller der traurigsten Beyspiele so oft wiederhohlter Verwüstungen fortfuhren, hier an dem Fuße des Berges sich auf den Trümmern vergangener Zerstörung aufs neue in die Höhe

und Breite anzubauen. Dem Abhange ensteigen Häuser und Villen mit Gärten, und weiter hinan wechseln auf steinigem Boden jene Traubenpflanzungen, aus deren Saft der sogenannte Lacrima Christi bereitet wird. Wir liefsen uns die Trauben schmecken, die uns von den Führern gereicht wurden und gelangten endlich bis zur Einsiedeley.

Nach kurzem Halt und eingenommener Erfrischung setzten wir die Karavane fort. Es wird nun immer ärger, steiler der Abhang, unsicherer der Weg. Man schaudert oft vor den jähen Präcipissen, an deren steinigem Rande man von den sicheren Tritten seines gutmüthigen Thieres vorübergetragen wird; während man zaudern würde, den eigenen Fufs manchen dieser gefahrvollen Stellen anzuvertrauen. — Mit jedem Schritte nähert man sich neuen Gräuelen der Verwüstung. Jede Vegetation hört auf, und von allen Seiten starren gigantische Massen, ungeheuere Klumpen zu gräfslichen Formen erhärteter Lava umher.

Man ist noch lange nicht am Ziel. Jetzt kömmt das Aergste. Am Fufse des Kegels angelangt, mufs man sein treues Thier verlassen, und den eigenen Füfsen sich anvertrauen. Ist es doch, als gälte es hier sein Letztes zu wagen, um keinen

geringeren Preis, als den, von Oben herab den Blick in die finsterste Nacht des Acherons zu begraben. Kömmt's Einem doch vor, als stände man hier unten schon an der Werkstätte aller Furien der Hölle, so schwarz und gräſslich klaffen weit umher die formlosen Gestalten erstarrter Wuth. Ihr seht keine blühende Natur mehr um euch, nur Schreckbilder ihres Grimmes, womit sie selbst sich selbst durchwühlt, und im Inneren ewig gährt, um ewig neuen Gräuel, neue Verwüstung zu gebären. *)

Jetzt steigt der Weg schroffer und fast senkrecht empor. Hier gilt's ein Klettern auf Händen und Füſsen an den rauhen Vorsprüngen des festen Lavastroms hinan, den der Vulkan im Jahre 1810 herabgeschoben hat. **)

---

*) Wie auffallend kontrastiert dagegen nicht die Beschreibung des blühendsten Zustandes, welche Florus zu seiner Zeit, von dieser Gegend gemacht hat.

Omnium non modo Italia, sed toto orbe terrarum pulcherrima Campaniae plaga est: nil mollius coelo; denique bis floribus vernat, nihil uberius solo: ideo Liberi Cererisque Certamen dicitur. Hic famicti Vitibus montes, et pulcherrimus omnium Vesuvius.

**) Der zähe Fluſs der brennenden Lava gleicht dem langsamen Fortschieben glühender Schlacken aus einem Eisenschmelzofen.

Ist auch diese Höhe erstiegen, so tritt man neuen Erscheinungen entgegen. Auf einer, wie über einen alten Krater, aus der Tiefe heraufgehobenen Lavakruste und zwischen hohen, mürberen Schichten derselben nähert man sich endlich dem dampfenden Kegel. Jetzt erst fühlt man, daſs man auf dem vulkanischen Herde steht. Vor Hitze gähnt der Boden in weiten Rissen, über welchen es vor brennend heiſsem Qualm nicht auszuhalten ist.

Die Luft war bewegt und frisch; wir aber trieſten von Schweiſs, den das beschwerliche Steigen uns ausgepreſst hatte. Wir streckten daher eine Zeit lang die ermatteten Glieder auf die Lava hin, und badeten uns in den warmen Schwefel-Dämpfen, die aus tausend kleinen Ritzen gedrungen waren, und um uns her, wie leichte Nebel schwammen. Hier und da sahen wir sie auf verschiedenen Gegenständen zu blauer, grüner und kupferrother Farbe angeschossen. Nicht lange, und wir fühlten uns schon durch alle Glieder neu gestärkt. Die Kräfte gaben auch neuen Muth. Mit Freuden hörten wir den brüllenden Donner unter uns, tief in den Eingeweiden des Berges umherrollen, und sahen darauf die wirbelnden Rauchsäulen schwärzer und dichter dem Höllen-

Schlunde entsteigen.*) Doch in dessen schauerliche Tiefen hinabzuschauen, wagten wir nicht wegen des erstickenden Dampfes, den er unaufhörlich daraus hervorbläst.

Gegenüber erhebt auch der alte Somma sein Haupt. Man sieht ihm in den hohlen, ausgebrannten Rachen. Er hat längst ausgetobt. Alles um ihn her bis in das Thal (atrio del Cavallo) hinab, das zwischen ihm und dem Vesuv sich gebildet, liegt versengt, mit den schwarzen, verbrannten Ueberresten seiner ausgespienen Eingeweide bedeckt. Stabia, Pompej und Herkulanum, die Opfer seines Zornes, sind verschüttet, zerstört. Er ist besänftigt. Ein gräfsliches Schweigen!

Der 24. August im Jahre 79 nach Christus mufs ein schrecklicher Tag gewesen seyn, an welchem drey blühende Städte zugleich ein unerhörtes Ende genommen haben. — Wie schnell und unerwartet diefs Ereignifs über die Unglücklichen hereingebrochen ist, schliefsen wir aus dem Berichte des Dio Cassius, der erzählt, dafs das Volk eben versammelt war, sich am Schauspiele zu ergötzen, als der Vulkan mit entsetzlichem

*) Interdum atram prorumpit ad aethera nubem,
Turbine fumantem piceo —

Virg. Aen. III. 570.

Krachen sich plötzlich Luft gemacht. Ein schwarzer Dampf entstieg dem geborstenen Gipfel, und schwebte in Pinien Gestalt über dem Krater. Jetzt erhob sich aus dem geöffneten Schlunde ein unerhörter Aschenregen von Wassergüssen begleitet, die mit schrecklicher Gewalt vom Sturme weithin getrieben,*) Pompej und Stabia begruben, indessen Herkulanum mit brennend heifser Lava überzogen ward, die aus mehreren Oeffnungen unterhalb des Kraters in feurigen Strömen herniederflofs. — Drey Tage war der Himmel in Finsternifs gehüllt, Menschen und Thiere fanden den Tod unter der alles erstickenden Asche, das Meer gerieth in Aufruhr und zog sich brausend von seinen Ufern zurück.**)

In diesen Tagen des Jammers mufsten gleichwohl die meisten Bewohner mit vielen ihrer

*) Die Nachrichten gleichzeitiger Schriftsteller, dafs, während der Eruption im Jahre 79, die Asche bis nach Egypten flog, und bey der dritten, im Jahre 272, ganz Europa davon bedeckt, und Kaiser Leo vor Schrecken Konstantinopel zu verlassen genothiget war, tragen offenbar das Gepräge von Uebertreibung.

**) Es wird immer merkwürdig bleiben, dafs Titus, unter dessen Regierung dieses grausame Ereignifs vorgegangen ist, in ihrer Art dieselben Gräuele der Verwüstung bey sich erleben mufste, die er 9 Jahre früher, im fernen Orient, der Stadt Jerusalem und ihren Bewohnern bereitet hatte.

Habseligkeiten sich durch die Flucht gerettet haben; denn unbedeutend ist die Anzahl der Gerippe, die man bey den bisherigen Ausgrabungen entdeckt hat. Wäre doch Plinius der ältere in Misene geblieben, und hätte er dort lieber seine Flotte gemustert, die er befehligte, als nach Stabia zu gehen, um dort von vulkanischer Asche erstickt, ein trauriges Opfer seiner Wißbegierde zu werden.

Seit dem fürchterlichsten Ausbruche im Jahre 79, dem ersten, wovon die Geschichte Meldung thut, ereigneten sich noch 36 mehr und minder bedeutend, theils von zerstörenden Folgen. Bey dem letzten der Art im Jahre 1794 schob die flammende Lava sich durch Torre del Greco und erlosch im Meere.

Solche Erinnerungen an die Vergangenheit drängen sich hier oben unwillkürlich vor die Seele, und halten sie, wie in einen magischen Kreis gebannt. Man achtet darum wenig der gränzenlosen Ferne, die zur Rechten dem Auge sich öffnet, wo Himmel und Wasser in Eins verschmelzen; nicht des Meeres, auf dessen gekräuselter Fläche die Inseln wie leichte Kähne zu schwimmen scheinen; nicht des Golfs mit der Stadt um ihn her, letztere wie aus leichten Kartenhäuschen gebaut, der schwindelnden Höhe wegen. Aehn-

liche Aussichten kehren wieder, aber kein Vesuv mehr.

Als wir uns sein grässliches Bild tief in die Erinnerung gegraben hatten, suchten wir, nach dem dampfenden Kegel wohl noch hundertmahl zurückblickend, die Heimkehr. — Der Weg geht über einen andern Theil des schroffen Absatzes hinab, der hoch mit Asche*) bedeckt ist, über die man mit fest eingesetzter Ferse mehr hinabgleitet, als geht. So erreichten wir bald unsere Thiere wieder, auf welchen wir sofort in guter Ordnung am Fusse des Berges angelangt, endlich von Resina über Portici nach Neapel zurückfuhren.

Wir hatten jetzt den Vesuv bestiegen, diese Quelle des entsetzlichsten Verderbens gesehen; um auch das Letztere noch zu schauen, trieb es uns am folgenden Morgen hinaus nach

P o m p e j.

Der Weg dahin führt zunächst über Portici, Resina und Torre del Greco, immer den Vesuv zur Linken, der am letzteren Orte schauerliche Beweise seiner Zerstörungskunst gibt. Häuser

---

*) Unter Asche versteht man hier unzählige tausend kleine Steine, leicht, von der Gröfse gewöhnlicher Nüfse, und von schwärzlich grauer Farbe, die der Vulkan mit unglaublicher Gewalt hoch in die Luft schleudert, und dann sein finsteres Haupt damit bedeckt.

stehen verödet auf Lavafeldern, hier zogen ihre glühenden Ströme über Aecker und Weinberge hin *); dort blieben andere verschont und grünen jetzt, rund um besäumt von erstarrter Lava. Selbst die Strafse, über die man fährt, mufste durch Lava gehauen werden, die im Jahre 1794, von ihren Strömen bedeckt, den Weg nach dem Meere genommen hat. Ueberall Gräuel und Verwüstung.

In Torre del Annunziata wendet sich die Strafse links, und bald hat man den Eingang der Stadt erreicht.

Das Erste, was der Fufs des neugierigen Wanderers betritt, ist ein grofser Raum in länglichem Geviert, ehemahls mit einem bedeckten Gange versehen, jetzt noch mit kannelierten Säulen dorischer Ordnung umstellt, die mit Stucco überzogen sind und roth bemahlt waren. Eine lange Reihe von Zimmern zieht sich längs des Ganges hin; in dem

---

*) Aehnliche Verheerungen schildert schon Martial, nach der ersten Eruption im Jahre 79:

Hic est pampineis Viridis Vesuvius umbris:
Presserat hic madidos nobilis uva lacus.
Haec juga, quam Nysae Colles, plus Bachus amavit,
Hoc nuper Satyri monte dedere choros.
Haec Veneris sedes, Lecedaemone gratior illi:
Hic locus Herculeo nomine clarus erat.
Cuncta jacent flammis et tristi mersa favilla:
Nec vellent Superi hoc licuisse sibi!

einen sieht man noch mit rother Farbe den Nahmen C. Maecenatis angeschrieben. Alle sind ausgemahlt. — Man gibt gemeiniglich diesem Gebäude den Nahmen einer Caserne; wir treten aber gern der Meinung derjenigen bey, die ihm, nach Angabe des Vitruvs, die Bestimmung eines Zufluchtortes für das Volk geben, wohin es sich zurückziehen konnte, wenn es während des Schauspieles vom Regen überfallen wurde. — Was dieser Meinung die gröſste Wahrscheinlichkeit gibt, ist die Nähe des hier zur Linken sich befindlichen groſsen, offenen Theaters, zu dessen Rechten ein in seinem Inneren noch besser erhaltenes kleineres sich befand, und ehemahls bedeckt war. Dieses letztere schlieſst man deutlich aus der an der äuſseren Mauer angebrachten Aufschrift:

C. Quinctius C. F. Va Lc. M. Porcius
M. F. duo vir Dec. Decr. theatrum
tectum fac: locar. fidemque prob.

Der weiſse und färbige Marmor an den Sitzen und Fuſsböden beyder Theater, wie man noch aus den Ueberresten sieht, war nicht gespart, übrigens ist auch die innere Form und Eintheilung beyder sich völlig ähnlich; sie geben den deutlichsten Begriff von der ehemaligen Construction dieser Gebäude. Man bemerkt zwey einander gegenüberstehende Haupteingänge mit darüber an-

gebrachten Tribunen für die Vornehmeren. Das Proscenium bildet einen Halbzirkel mit vielen übereinander fortlaufenden Stufen für die Zuschauer, an welche sich die Bühne im länglichen Viereck anschliefst. Auch der Platz für das Orchester ist bemerkbar.

Links vom gröfseren Theater gelangt man zum Tempel der Isis. Den Vorhof bildet ein Porticus, der zu beyden Seiten auf 16 noch stehenden Säulen aus Stucco von dorischer Ordnung ruhte. Der Tempel selbst ist aus Backsteinen erbaut, und mit einem sehr harten Anwurfe überzogen. Mittels mehrerer Marmorstufen tritt man in das Innere, dessen Boden mit Mosaik eingelegt ist. — Aufserhalb, zu beyden Seiten der Stufen, stehen zwey Opferaltäre und im Vorgrunde zur Linken noch ein dritter neben einem kleinen für die Priester bestimmten Gemache, dessen Façade ein Fronton schmückt und mit verschiedenen Figuren und Cultus-Emblemen in Stucco geziert ist. An dem letzteren Altare bemerkt man eine überraschende Zufälligkeit, die uns hier das Geschäft der Priester recht anschaulich macht; man sieht nähmlich an der einen Stelle seiner Oberfläche eine merkliche Vertiefung, die durch das wiederhohlte Schärfen des Schlachtmessers sich nach und nach ausgeschliffen hatte.

Nicht weit hiervon steht der Tempel des Aesculap. Er ist, wie der vorige, in kleinen Verhältnifsen erbaut. Man steigt neun Stufen hinan. Sein Opferaltar zeichnet sich durch eine gute Form in dorischer Bauart aus.

Von hier setzt man seine Wanderungen über Weinberge fort, unter welchen bey weitem noch der gröfsere Theil dieser unglücklichen Stadt begraben liegt, harrend arbeitsamer Hände, um, gleich den bisherigen Ausgrabungen, einmahl unter freyen Himmel gestellt zu werden, welches aber bey der Gleichgültigkeit und Indolenz dieser Menschen *) noch lange nicht geschehen wird.

Nur selten stöfst man auf die eine oder andere Aufdeckung eines privat-Hauses. Das merkwürdigste an dem äufsersten Theile der Stadt ausgegrabene Gebäude ist ein grofses Amphitheater, das in seiner ganzen inneren, ovalen Form ziemlich erhalten ist. Die äufsere Ringmauer, aus doppelt übereinander gestellten Bogenöffnungen mit Rustik, erinnert an jene des veroneser

*) Zu den Zeiten der Franzosen in Neapel waren täglich 500 Menschen mit Hinwegräumung der Asche beschäftiget; jetzt sieht man deren kaum noch 10 die trägen Hände in Bewegung setzen.

Amphitheaters. Ein noch sichtbares Gemählde, zum Streite gerüstete Kämpfer, und ein anderes, eine Thierhatze vorstellend, geben den Zweck und die ehemahlige Bestimmung dieses Gebäudes zu erkennen.

Aber am meisten Interesse von allen Ausgrabungen bis jetzt gewährt die Via consularis mit ihren Grabmählern zu beiden Seiten auſserhalb der Stadt, und ihre Fortsetzung der Länge nach innerhalb derselben zwischen zwey zusammenhängenden Reihen von Häusern. Gegen das Stadt-Thor hin scheidet sich diese gerade Straſse gleichsam der Corso von Pompej — in ein Nebengäſschen aus, wo ein Brunnen stand, aus dem sich laufendes Wasser in ein Becken ergossen hat. — Man ist hier einiger Maſsen in Stand gesetzt, sich vom Ganzen einen Begriff zu machen.

Obgleich diese Straſse immer zu den Hauptstraſsen der Stadt gehört haben mag, so ist sie dennoch so auffallend schmal, daſs die zu Fuſs Gehenden an manchen Stellen, während des Fahrens, sich auf den zu beyden Seiten angebrachten, etwas erhöhten, drey Fuſsbreiten Trottoirs halten muſsten. Noch weniger konnten zwey Wagen sich ausweichen. Und dennoch war die Straſse wohl befahren, da man noch die Spuren

der fünf Fuſs breiten Geleise tief in das breite Pflaster von Lava*) eingefurcht sieht.

Es ist Einem hier sonderbar zu Muthe, und das Gemüth ist von einer eigenen, unnennbaren Empfindung ergriffen; man sieht sich in eine Schattenwelt versetzt, in ein offenes Grab. Welche schauerliche Stille! Wie unheimlich! Eine fürchterliche Einsamkeit! Wie von unsichtbaren Geistern umgeben, erbebt man vor dem Wiederhall seiner eigenen Tritte in diesen leeren Räumen; man hört nur sich, und immer nur sich. Kein menschlicher Laut begegnet unserm Ohr, kein Gruſs heiſst uns willkommen, denn die einst gastfreundlich hier gehauset, haben längst diese Wohnungen verlassen, vor tausend Jahren schon, und noch länger; oder sind vom Verderben übereilt, als Gerippe darin gefunden worden; oder schlummern noch in den verschütteten Gräbern unter grünenden Weinbergen.

Was allen diesen sonderbaren Eindrücken noch einen eigenen Grad von Lebendigkeit gibt, sind die vielen Zufälligkeiten, denen man begeg-

*) Daraus läſst sich mit Gewiſsheit erkennen, daſs der fürchterliche Ausbruch im Jahre 79 nicht der erste gewesen, sondern daſs der Vesuv schon weit früher Ströme feuriger Lava ausgegossen haben muſs, die nachmahls erhärtet zum Pflaster benützt worden ist.

net, und die uns das Leben und Treiben der Menschen hier vor mehr als tausend Jahren, so nahe rücken, als wäre vor Kurzem erst die Stadt verlassen worden. Sind doch die Spuren des Geleises noch so frisch, als hätten die rollenden Wagen sie vor einem Jahre erst in die Lava gezeichnet. — Dort blickt man in eine Bude. Gleich vorn befindet sich eine grofse marmorne Platte mit eingesenkten Töpfen zu verschiedenen Flüfsigkeiten, die hier verkauft wurden. Auf der Platte selbst bemerkt man noch zurückgelassene Spuren anderer Gefäfse, wahrscheinlich der Käufer, die sie darauf niedergesetzt hatten. — Hier tritt man in die Werkstätte eines Bäckers. Gleich beym Eingange steht noch die Handmühle mit allen Spuren ihres Gebrauches, als hätte der Sklave sie noch vor wenigen Tagen umgetrieben. Im Hintergrunde der Backofen, gebaut nach heutiger Form und hoch darüber eine eingemauerte Tafel mit der Inschrift: Hic habitat felicitas. — Wohl vor der entsetzlichen Katastrophe! — Nach dem neuesten Grundplane*) gehörte dieser Raum mit zu dem daranstofsenden gröfseren Gebäude,

---

*) Pompejana: the Topographes, Edifices and ornaments of Pompeji. By sir William Gell etc. London 1817 — 1819 Plate 33. p. 179.

dessen gastfreundliches Salve uns willkommen heifst, das nach dem Hofe zu auf der inneren Schwelle der Hausthüre in Mosaik eingelegt ist. Die innere Structur des Gebäudes, die bedeckten Gänge zum Theil von Säulen unterstützt, die Gemählde, womit die Wände der letzteren, so wie die der Gemächer selbst, geziert sind, lassen uns in der That auf einen reichen, glücklichen Besitzer schliefsen. — Unter den Gemählden zeichnen wir jene, vermuthlich eines Schlafgemaches aus, welche Venus und Amor vorstellen, und ein anderes: Diana in Amors Begleitung und Endymion mit dem Jagdhunde. In einem anderen Zimmer: zwey Dienstmädchen, die mit dem Haarputze ihrer Gebietherinn beschäftiget sind.

Eines der vorzüglichsten Gebäude hier, und — irren wir nicht — zur Linken vom Stadt-Thore her, ist die Wohnung des C. Sallustius, das sich, seines bedeutenden Umfanges wegen, besonders auszeichnet.

Es hat zwey Hofräume und eine Menge von Zimmern. Ueberall sind die Fufsböden in Mosaik mit weifsen und schwarzen Steinchen eingelegt. Es ist das reichste Gebäude an Gemählden, unter welchen sich wunderliche Zusammenstellungen von menschlichen und anderen Gestalten fin-

den, von Pflanzen und Thieren, von Masken verschiedenen Charakters, auf rothe, grüne, blaue Gründe gemahlt. Auch die Darstellung eines Opfers auf rothem Grunde.

Das gröſste und bedeutendste Gemählde aber befindet sich im Hintergrunde des kleineren Cortile's, das zur Rechten vom Haupteingange liegt. Es stellt die Diana im Bade vor, belauscht von Actäon, der einmahl oben auf einem Felsen seine lüsternen Blicke an Diana's nackter Gestalt weidet, das andere Mahl aber unten in ihrer Nähe abgebildet ist, wie sie ihn von seinen eigenen Hunden mörderisch angefallen, mit Wasser bespritzt, um ihn zu verscheuchen. Gegenüber die Entführung der Europa; Phryxus und Helle entfliehen.

An diesem Cortile liegen links und rechts zwey Gemächer, mit verschiedenfärbigem Marmor abgepflastert. In jenem zur Rechten ist Venus abgebildet, wie sie den Mars, nach abgelegter Rüstung, mit Rosen bekränzt. Amorinen spielen indessen mit den Waffen des Kriegsgottes.

Das Haus mit dem Priap über der Thüre wird nicht unwahrscheinlich für die ehemahlige Wohnung eines Arztes gehalten. Hierauf deuten allerdings die Schlange, das gewöhnliche Symbol der Arzneykunde, und mancherley Kräuter, womit die Wand im Innern bemahlt ist.

Alle bisher aufgedeckten Häuser fanden sich ohne Bedachung. Sie sind, wie die inneren Gemächer, auffallend klein und nieder, aber äufserst nett und reinlich, besonders die glatten Wände der Zimmer, die in verschiedene Felder eingetheilt, aufser den gröfseren mythologischen Gegenständen, mit allerley einzelnen Figürchen in Medallions, niedlichen Arabesken und Festons bemahlt sind. Man bediente sich zu den Gründen der glänzendsten Farben, der gelben, rothen und blauen, welche letztere dem Ultramarin nichts nachgibt, die grüne wurde selten gebraucht; aber alle sind jetzt noch so frisch und lebendig erhalten, wie vor tausend Jahren.

Was die Reinlichkeit und Eleganz dieser Wohnungen beförderte sind die in färbigen Steinchen oder Marmorplatten ausgelegten Fufsböden der Zimmer und Gänge. Luft und Licht empfingen die Gemächer nicht von Aufsen mittels angebrachter Fenster. Die offenen Thüren gingen in den inneren Hofraum (Impluvium), in welchem das Licht von oben hereinfallend, sich nach allen Seiten hin verbreitete; zugleich war durch bedeckte Gänge, die den offenen Raum einschlossen, für Schatten gesorgt. Die Säulen, womit jene Gänge geziert waren, bestanden aus Backsteinen, und waren mit bemahltem Stucco überzogen. Die

nöthige Kühlung aber beförderte eine in der Mitte des Hofes angebrachte Cisterne, zuweilen auch sprudelndes Wasser. Zum Baden finden sich fast überall die zweckmäſsigsten Vorrichtungen. — So wuſsten die Alten ihr häusliches Leben sich angenehm zu machen, und daher ihre Wohnungen überall mit Geschmack den Hauptzwecken und zugleich den Bedürfniſsen des Klima's gemäſs anzulegen.

Was bey Hinwegräumung der Lava im Innern der Gemächer sich vorgefunden, beschränkt sich. auſser andern Geräthschaften, gröſstentheils auf kleine Gefäſse und Lampen aus Thon gebildet; auf Vasen von Bronz und Glas; auf Figürchen von Bronz, u. dgl. das in den Studien zu Neapel und im Schlosse zu Portici aufbewahrt wird. Nur wenige Gerippe von Menschen wurden hervorgezogen, die sich verspätet, oder in unterirdische Räume geflüchtet hatten; die meisten Einwohner sind wohl entflohen, und wie es scheint mit vielen ihrer kostbarsten Habseligkeiten.

Sind wir bis jetzt in den Gräbern der Lebendigen umhergeirrt, so wollen wir jetzt auch die der Toden besuchen. Sie liegen zu beyden Seiten der consular Straſse, gleich auſserhalb des Stadt-Thores, welches drey Ausgänge hatte.

Zuerst begegnet man links zwey halbzirkelförmigen Räumen mit ihren steinernen Sitzen zu Ruheplätzen bestimmt. Zwischen beyden lag das Grabmahl des M. Porcius. Auf der Lehne des zweyten im halbkreise geformten Sitzes lieset man die eingehauenen Worte:

Mamiae. P. F. Sacerdoti. Publicae Locus. Sepulturae. Datus. Decurionum. Decreto.

Das Grabmahl selbst, worauf diese Inschrift deutet, hatte seine Stelle hinter diesem Ruheplatz.

Nicht weit von hier ist der Eingang zur Villa Suburbana. Pompej hatte also eine Vorstadt, wozu vielleicht der ehemahls hier auf der Anhöhe gelegene Ort Augustus felix gehört haben mag. Dem Umfange und der inneren Eintheilung nach gehörte diese Villa zu den bedeutendsten. Nur Schade, daſs sich noch immer keine naheren Spuren vorgefunden haben, die uns Cicero als den Eigenthümer derselben zu erkennen geben; denn daſs er eines solchen Besitzes in dieser Gegend sich zu erfreuen hatte, sagt er selbst in einem Schreiben an den Atticus: Tusculanum et Pompejanum valde me delectant.

Die meisten jetzt folgenden Tomben sind von cubischer Form, zu beyden Seiten der oberen

Fläche mit dem Volut des jonischen Kapitäls verziert. Einige erheben sich auf mehreren Sokeln, mit einer Mauer im Geviert umgeben.

In dieser Art eine der merkwürdigsten ist die, welche von Aufsen mit kämpfenden Gladiatoren bemahlt ist, und dem Sohne Ariccius Scaurus vom Vater errichtet ward. Auf der obern Fläche stand dessen Statue zu Pferd, nach der folgenden Inschrift*):

— riccio. A. F. Men.
Scauro.
II Vir. J. D.
— ecuriones. Locum. Monum.
In. Funere. Et. Statuam. Equestr.
— oro. Ponendam. Censuerunt.
Scaurus. Pater. Filio.

Das folgende Grabmahl zeichnet sich vor allen andern durch seine völlig runde, thurmähnliche Gestalt aus.

Ein anderes hier zunächst, war dem Calventius Quietus zu Ehren erbaut:

---

*) Die Strichchen am Anfange einiger Wörter deuten die fehlenden Buchstaben an.

C. Calventio. Quieto.
Augustali.
Huic. Ob. Municifent. Decurionum.
Decreto. Et. Populi. Consensu. Bisellii
Honor. Datus. Est.

Das Grabmahl der Naevoleia Tyche, welches sie sich, und dem Munatius Faustus, noch bey Leben setzen liefs, gehört unter die reicher verzierten. Im Inneren finden sich mehrere kleine Nischen mit Aschenkrügen. Es trägt folgende Aufschrift:

Naevoleia. J. Lib. Tyche. Sibi. Et.
C. Munatio. Fausto. Aug. Et. Pagano
Cui. Decuriones. Consensu. Populi
Bisellium. Ob. Merita. Ejus. Decreverunt
Hoc. Monimentum. Naevoleia. Tyche. Libertis.
Suis. Libertabusq. Et. C. Munati. Fausti.
Viva. Fecit.

Am Ende dieser Reihe von Grabmählern liegt das Triclinium, der Ort, wo man um einen Tisch gelagert zu Ehren der Verstorbenen schmauste. Die steinernen Sitze und der Tisch sind noch

vorhanden. Die bemahlten Wände sind in Felder abgetheilt.

Von hier bis zum Eingange in die Villa des Diomedes sind nur wenige Schritte. Sie bestand aus zwey Geschossen, und hatte einen bedeutenden Umfang.

Die ganze Anlage, die vielen Zimmer, wovon mehrere bemahlt waren, die Reste von Vorrichtungen zu Bädern nach allen Graden der Wärme, der grofse, innere Hof- oder Gartenraum in dessen Mitte sich eine Cisterne befand, und der von drey Seiten her mit einem Porticus umgeben war, unter welchem die schönen, geräumigen Keller lagen; die goldenen Geschmeide und silbernen Gefäfse, die man beym Ausgraben noch in den Händen der Skelette gefunden hat, deren Anzahl sich hier unten auf 17 belief; Alles dieses zeugt von einem reichen, vornehmen Besitzer.

Längs der Seitenwand in einem dieser Keller-Gewölbe lehnen noch mehrere Gefäfse aus Thon, eines neben dem andern, länglich, schlank, unten zugespitzt nach damahls eigenthümlicher Form. Statt des Weines aber sind sie jetzt mit erhärtetem vulkanischem Schlammregen angefüllt. Ein Beweis, dafs dieser einst sich über die unglückliche Stadt ergossen hat, und sie begrub; weil es sonst nicht abzusehen, wie eine andere zer-

störende Masse, als diese, in solche Stellen hätte eindringen können.

Wer übrigens dieser Arrius Diomedes gewesen, weiſs man so eigentlich nicht, auch daſs ihm diese Villa zugehörte, schlieſst man nur aus der Nähe einiger Grabmähler, die er, dieser Villa gegenüber, zu seinem und der Seinigen Gedächtniſs errichten lieſs. Sie tragen folgende Aufschriften:

Arriae. M. F.
Diomedes. L. Sibi. Suis.

M. Arrius. Diomedes.
Sibi. Suis. Memoriae. etc.

Arriae. M. F. M. Arrio
VIII. Primogeni.

M. Arreiis. Diomedes.
Sibi. Suis. Memoriae
Magister. Pag. Aug. Felici. Suburb.

So werth war den Alten das Andenken an die Verstorbenen, so vertraut waren sie mit dem Gedanken an den Tod, daſs sie selbst ihre Wohnungen der Erhohlung mitten unter die Gräber der Entschlummerten bauten.

An diese Denkmähler reihen sich nun zur Linken des Weges nach der Stadt mehrere andere, wovon einige verfallen, andere besser erhalten sind. Wir bezeichnen die mit vorhandenen Inschriften.

Eine Begräbnifs-Nische von Valesius Gratus errichtet:

Junoni
Tyches. Juliae.
Augustae. Vener.

Grabmahl des Lucius Ceius, Sohn des Lucius Labeon:

L. Ceio. L. F. Men. L. Labeoni
Iter. D. V. J. D. Quinq.
Menomachus. L.

Monument dem Luccius und Alleius Libella, Vater und Sohne, von Alleia Decimilla, Priesterinn der Ceres errichtet nach der Inschrift:

M. Alleio. Luccio. Libellae. Patri. Aedili.
II Vir. Praefecto. Quinq. Et. M. Alleio.
Libellae. F. Decurioni. Vixit. Annis XVII.
Locus. Monumenti. Publice. Datus. Est.
Alleia. M. F. Decimilla. Sacerdos. Publica.
Cereris. Faciundum. Curavit. Viro. Et. Filio.

Weiterhin nimmt sich ein anderes Gebäude, wahrscheinlich von gleicher Bestimmung, durch seine eigene Form, vor den übrigen aus. Es gleicht einer durchgeschnittenen Kuppel, vorn mit einer Bogenöffnung als Eingang zwischen zwey geriefſten Pilaren von korinthischer Ordnung. Darüber das Hauptgesims mit einem giebelförmigen Dache, das aber (wahrscheinlich zur besseren Erhaltung dieser Reste angebracht) modern ist.

Endlich ein hohes, gleichseitig viereckiges Grabmahl auf glatter einfacher Basis. Vier Pilaren zieren die Hauptansicht, drey die Seitenfläche mit dazwischen angebrachten Festons. Hier neben stehen noch zwey Opferaltäre, und umher lehnen zerstreute architektonische Fragmente, Friese mit gehauenem Laubwerk, Inschriften u. dgl.

Von hier aus begaben wir uns noch auf den Platz der neuesten Ausgrabungen des Forums mit den daranstoſsenden Tempeln und dazu gehörigen Gebäuden und der Basilica, in deren Nähe sich auch das Haus befindet, welches der französische General Championet aufdecken lieſs.

Alle diese Gebäude nahmen einen bedeutenden Raum ein. Ueber 200 Säulen verschiedener Ordnung standen umher, und zierten das Aeuſsere zum Theil und das Innere jener Bauwerke. Der groſse Reichthum von Marmor, die Menge zer-

streut liegender Kapitäle, Gesimse und Friese von trefflicher Ausführung mufsten einst dem Ganzen in dem Zustande seiner völligen Erhaltung ein Ansehen von Pracht und Würde gegeben haben, wovon man sich jetzt kaum einen Begriff machen kann. Im Forum selbst waren einige Ritter- und mehrere andere Statuen, wohl zwanzig, an verschiedene Orte vertheilt, aufgestellt, wie man aus den noch vorhandenen Piedestals deutlich sehen kann. — Den grofsen Porticus um einen der Tempel schmückten mehrere Wandgemählde, einige mit Beziehung auf die Thaten Hectors und Achille's.

Schon 10 Jahre früher hatte ein heftiges Erdbeben verschiedene Theile dieser Gebäude sehr beschädiget, und manche Restauration nothwendig gemacht, die aber — wie man deutlich sieht — hier und da unvollendet geblieben, weil das zweyte noch gräfslichere Verderben die Arbeit auf immer unterbrach, und die ganze Stadt völlig begrub. Warum mufste doch so viel Grofses und Herrliches untergehen!

Der Tag neigte sich, und die Dämmerung begann ihren grauen Schleyer über diese Stelle unerhörter Verwüstung auszubreiten. Der Abend-Wind säufselte durch die öden, verlassenen Räume hin, und immer schauerlicher starrten uns die

noch stehenden Trümmer der Säulenschäfte anwandelnden Gespenstern ähnlich. Es ward immer unheimlicher, und nicht ohne Grauen verliefsen wir diesen Ort, nur noch ein Schattenbild vergangener Herrlichkeit.

Es war immer dunkler geworden, als wir zurückfuhren, und bald sahen wir jetzt zur Rechten des Vesuvs schwarze, furchtbare Gestalt wieder. Die Nacht hatte den Rauchstrom verschlungen, und wir sahen dagegen, wie jeden Abend, die lodernde Flamme, nur heute ungewöhnlich stärker. Es schien, als wollte er uns ein besonderes Schauspiel geben. Gleich einer künstlichen Girondole warf er zuweilen seine Flamme in grofsen, weithin sprühenden Funken hoch auf in die dunkle Nacht. — Erst spät kamen wir nach Neapel zurück.

Am folgenden Tage besuchten wir die **westlichen Umgebungen Neapels.**

Ehe wir durch die Grotte des Posilip fuhren, stiegen wir durch einen Weinberg unter schattigen Feigenbäumen hinauf zu Virgils Grab. Dafür werden die Reste eines über dem Posilip erbauten wild umrangten Monumentes gehalten, in dessen innerem gewölbtem Raume zehn

kleine Nischen für Begräbniſs-Urnen angebracht sind. Auſserhalb desselben und gegenüber lies't man auf einer in den Felsen eingesargten weiſsen Marmor-Tafel folgendes Distichon:

Qui Cineres tumuli haec Vestigia Conditur olim
Ille hoc, qui cecinit pascua, rura, duces.

Der Posilip ist ein groſser Hügel, durch dessen ganze, beträchtliche Tiefe man schon vor undenklichen Zeiten einen schnurgeraden Weg gegraben hat, der gegen die Mitte zu bey Tag und Nacht mit Lampen, wie wohl nur schwach, erhellet ist.

Kaum hatten wir, auſserhalb dieses beängstigenden Durchgangs, das Freye wieder gewonnen, als wir bald die Strasse rechts einschlugen, die nach dem See Agnano führt, dessen Benennung man von der ehemahls hier gelegenen Stadt Angulanum herleitet. — Die Ufer des See's sind mit Gebirgen umgeben, die von alten vulkanischen Auswürfen entstanden sind, wie man denn auch den See selbst für einen eingesunkenen Krater hält. Gewiſs ist es, daſs Vulkan weit umher in diesen Gegenden noch immer sein Wesen treibt.

Deutliche Spuren liefern uns die sogenannte **Hundsgrotte** am Ufer dieses See's, und die

Bäder S. Germano nicht weit davon. In jener entsteigen der Erde, doch kaum 6 Zoll hoch, so erstückende Dämpfe, daſs in denselben vor unsern Augen eine helllodernde Fackel augenblicklich erlosch, und ein Hund, nach den heftigsten Convulsionen, seinen Geist aufgegeben haben würde, wäre er nicht schnell in eine bessere Atmosphäre gebracht worden. — Die genannten Bäder sind zum Schwitzen bestimmt, und fortwährend von unterirdischen schwefelartigen Dämpfen zu so hohem Grade erhitzt, daſs man in wenigen Minuten vom Schweise trieft. Wir fanden sie übrigens für den Gebrauch in einem erbärmlichen Zustande.

Nichts gibt jedoch einen so auffallenden Beweis von der durch und durch vulkanischen Natur dieses Bodens, als das leukogäische Gebirge mit der etwas tiefer befindlichen Solfatara. An jenem liegen die Aque delle pisciarelle zu einem viereckigen Bade-Raum mit Travertino eingefaſst. Hier brauset, bey kälterem Grade, das Wasser fortwährend auf. An höherer Stelle findet man es kochend, versengend heiſs. An andern Orten quillen glühende Dämpfe hervor, und aus den Ritzen qualmen Dünste, die gediegenen Schwefel und Salmiak ansetzen. Nichts fehlt, als

die helllodernde Flamme, und wer weiſs, wann und wo sie sich einst noch Luft machen wird.

Mit dieser vulkanischen Gebirgs-Masse steht die Solfatara in unterirdischer Verbindung. Sie liegt tiefer, und gleicht einem in sich zusammengesunkenen Krater, über dessen tiefsten Abgrund jetzt eine Ebene gespannt ist, ringsum von kahlen Hügeln eingeschlossen, den Resten des alten Vulkans, dessen hohle Räume in der Tiefe wir aus dem dumpfen Nachhalle leicht erkannten, den der mächtige Fall eines schweren Steines auf die Fläche hervorgebracht. Die dürre Ebene trägt die Farbe des Schwefels, der hier aus tausend kleinern und gröſsern Spalten der halb verwitterten Felsen brennend heiſs, oft zischend hervordampft, und zur Nachtzeit an verschiedenen Stellen in bläulichen Flammen leuchtet.

So steht und geht man hier überall auf Feuer, das im Inneren der Gebirge unaufhörlich wirkend, in kochenden Wasser- Schwefel- und anderen Dämpfen nach Auſsen dringt.

Doch genug von Vulkans ruhigerer Werkstätte hier, und jetzt nach

Pozzuoli.

Auf dem Wege dahin begegneten wir noch mancherley Ruinen, einer Piscina auf 48 Pfei-

lern ruhend; gleich unterhalb der Solfatara, einem Wasser-Behälter für Pozzuolis Einwohner; den Resten eines Amphitheaters und mehreren Begräbniſs-Orten (Columbarien). — Das Bedeutendste darunter ist das Amphitheater, dessen, wiewohl sehr zerfallenen Ueberbleibsel die auſserordentliche Gröſse und den Umfang des Ganzen zu erkennen geben. Es war von elyptischer Form, aus mächtigen Quatern zu dreyfach über einander gestellten Bogen-Reihen erbaut, durch deren Oeffnungen nach Innen man zu den Sitzen gelangte. — Es hatte, gleich den übrigen, dieselbe Bestimmung zu wilden Spielen und barbarischen Ergötzungen. Für die letzteren sprechen noch jetzt die vorhandenen Futtertröge, in welche man von oben herab die Nahrung für die hier eingesperrten Bestien geworfen hatte, welchen man sich ohne Gefahr nicht nahen durfte. Auch die Legende der Heiligen Januarius und Procul, Bischofs von Benevent, die hier bis zum Tage ihres grausamen Märtirertodes gefangen saſsen, bestätiget es. Die vorhandenen Trümmer sind jetzt von allen Seiten wild bewachsen, und im Inneren der ehemahls mit Blut getränkten Arena grünen saftige Weinstöcke.

Sonst finden sich hier noch die Ueberreste zweyer Tempel, wovon der eine der Diana,

der andere dem Neptun erbaut gewesen seyn soll. Der letztere ist völlig zerfallen und von unten stark verschüttet; doch bemerkt man daran noch Spuren der netzförmigen Bauart. Beyde waren aus Backsteinen errichtet, deren Form an der Aufsen-Seite des Diana-Tempels viereckig' im Inneren aber rund war.

Die Stadt Pozzuoli (ehemals Puteoli) hat eine schöne Lage am Meer, aber enge, schmutzige Strafsen, sie dürfte nicht über 14000 Einwohner zählen. — Wo ehemahls der Tempel des Augustus gestanden, erhebt sich jetzt die Hauptkirche zum heiligen Januarius. Vier bis fünf kannelierte Säulen sind die einzigen Reste jenes Tempels, die man Aufsen in die letztere eingemauert sieht.

Aufser dem bemerken wir noch ein viereckiges Piedestal, das auf einem öffentlichen Platze steht, und an den vier Seiten mit Basreliefs geziert ist, die trotz aller Verstümmlung noch einen guten Styl zu erkennen geben. Sie stellen zusammen vierzehn allegorische Figuren vor, die gemäfs der darunter befindlichen Inschriften, eben so viele Städte Klein-Asiens bedeuten, welche einst unter römische Bothmäfsigkeit gebracht worden sind. Die kaiserliche Statue, die

wahrscheinlich darauf gestanden, ist bis jetzt noch nicht aufgefunden worden.

Aber das Sehenswürdigste von Allem sind die bedeutendsten Ueberreste mit der noch deutlichen Anlage eines Tempels des Jupiter Serapis. Die Aufdeckung dieses länglich viereckigen Gebäudes geschah erst im Jahre 1750. Die ganze Anlage desselben, der Marmorboden, und die Bekleidung der Wände, Thüren etc. mit Marmor, die doppelte Säulenstellung, die die Bedachung trug, Alles fand man fast noch unversehrt erhalten. Um den 200 Fuſs langen, und 160 breiten Raum befanden sich 42 Kammern, ein Bad für die Opferpriester, die marmornen Rinnen zur Ableitung des Blutes der geschlachteten Thiere, und da und dort befestigte Ringe, woran die letzteren angebunden waren.

Das Sanctuarium lag in der Mitte, es war, wie die noch bestehende Basis zeigt, von runder Form, und mit 16 Säulen, die die Kuppel trugen, und deren Gestelle noch vorhanden sind, umgeben. Zum Altare stieg man auf mehreren noch sichtbaren Marmor-Treppen hinan.

An diesem Gebäude, das nach dem römischen Pantheon vielleicht das erhaltenste war, welches aus dem Alterthume auf uns gekommen ist, hat man sich in der Folge auf die unerhörte-

ste Weise vergriffen, daſs man Statuen, Vasen und Säulen ihm geraubt und zu anderen Zwecken verwendet hat. Durch die Entführung der letzteren, die aus der Verbindung mit dem Ganzen gerissen wurden, litt die, bis dahin noch erhaltene Construction einen um so empfindlicheren Schaden, als das Fehlende daran durch die noch vorhandenen Bruchstücke leicht hätte ergänzt werden können.

Jetzt sind fast alle Gemächer zerstört und ihres Marmor-Schmuckes beraubt, mit dem sie belegt waren. Von den ungeheueren Säulen aus Cipollin Marmor stehen nur 3 noch, und diese sind verstümmelt; eine vierte liegt in Trümmern zu Boden unter zerstreuten Kapitälen, Friesen und anderen Bruchstücken weiſsen und färbigen Marmors, woran die plastischen Arbeiten, Laubwerk und mannigfaltige Verzierungen von besonderer Schönheit, frey und scharf hervorgehauen sind. Leider werden auch diese der allmähligen Verwitterung nicht entgehen, da der ganze Raum, seiner gegen das Meer tieferen Lage wegen, fast immer unter Wasser gesetzt ist.

Längs der Meeresküste, auſserhalb Pozzuoli und am Abhange des Gebirges starren die groſsartigen Reste von Cicero's akademischer Villa (Puteolanum). Ihre Lage war entzückend.

Zur Linken Pozzuoli, das Cap Misene zur Rechten, und von vornen das weite offene Meer. Es mufs wahr seyn, dieser grofse Römer verstand sich allenthalben trefflich auf die Wahl der glücklichsten Situationen seiner Landhäuser.

Am folgenden Tage gedachten wir eine Excursion auf dem Meere nach den umliegenden Gegenden zu machen. Es war ein heiterer Morgen, die Sonne lächelte freundlich vom blauen Bogen hernieder. Das Meer lag klar und ruhig vor uns. Ich stand sinnend am Ufer, den Blick ins Weite gerichtet; da fiel mir der grofse Paulus ein, der, auf seiner gefahrvollen Reise von Maltha her über Syracus und Rhegium nach Rom, vielleicht an eben dieser Stelle hier gelandet hat*).

Indessen stand das Schiff bereit. Wir stiefsen vom Lande, liefsen, vom Ufer weg, die Trümmer der sogenannten Brücke des Caligula zur Seite, ruderten am Monte nuovo vorbey und landeten am Lucriner-See. — Die Trümmer jener Brücke bestehen aus mehreren Pfeilern, die mittels grofser Bogen verbunden waren, wovon ei-

*) Inde circum legentes devenimus Rhegium: et post unum diem flante Austro, secunda die venimus Puteolos.
Act. Apost. XXVIII. 13.

nige noch erhalten sind. Das Ganze wird für den Bau eines Molo gehalten, und darum die Brücke des Caligula genannt, weil, nach Sueton's Erzählung, der Unsinnige, nachdem das Meer keinen Grund mehr darboth, die Pfeiler darauf fortzuführen, von dem letztern an eine 3600 Schritt lange, gleich einer Heeresstraſse gepflasterte Schiffbrücke bis nach Baja schlagen lieſs, worüber er zwey Tage nach einander unter unglaublichem Zulauf des Volkes, mit Eichenlaub und Lorbeer begränzt, zu Pferd und dann im Triumph-Wagen, lächerlich genug, hin- und her zog, um, ein zweyter Xerxes, über das Meer triumphiert zu haben. Ein toller, bizarrer Gedanke!

Der Monte nuovo ist ein vulkanisches Product, und in seiner finstern, kegelförmigen Gestalt, als Folge eines gewaltsamen Erdbebens in der Nacht des 29. Sept. 1538, der Tiefe des Lucriner-See's entstiegen, während das zwischen diesem See und dem Meere gelegene Dorf Tripergola sammt seinen Einwohnern verschlungen ward.

Zwischen dem Meere und hinter dem Monte nuovo liegt der Averner-See, an dessen Ufern sich die Ruinen eines aus Backsteinen erbauten Apollo-Tempels erheben. Das Einsame und Abgelegene dieser Gegend, die traurigen Ueber-

reste des zerfallenen Tempels, der Weg dahin über sumpfigen Boden zwischen Schilf und dicht verwachsenem Gestripp, hat etwas düsteres und unheimliches, das nicht undeutlich an jene schauerliche Beschreibung mahnt, die die Alten einst von den Ufern dieses Sees gemacht haben.

Hier zur Linken, und in die Tiefe eines Felsen gegraben, liegt die bekannte Grotte der Sibylla Cumana. Wir näherten uns dem Eingange durch dichtes Gebüsch, und standen bald in einer geräumigen Höhle, wo es anfing uns nicht sonderlich zu Muthe zu werden. Wir hatten uns Menschen zu Führern überlassen müſsen, deren Aussehen uns eben kein Vertrauen einflöſste. — Nun wurde es immer schauerlicher. Wir kamen in einen engen, krummen Gang; die stockfinstere Nacht, die die Fackeln kaum zu erhellen vermochten; die dicke Luft und der unausstehlichste Fackeldampf, der das Athmen erschwerte, erhöhten das Grauenvolle dieses Ortes so sehr, daſs es Einem, selbst in den schwärzesten Räumen des tiefsten Acherons, nicht banger und beängstigter um das Herz seyn kann. — Jetzt standen wir am Ausgange, der zu einem dritten viereckigen Gemache führt, worin die Prophetinn ihre Orakel ertheilt haben soll; zwey andere stoſsen daran, beyde bis über die Knie hoch un-

ter Wasser gesetzt. — Die Führer mit den Fackeln in der Hand, nahmen uns jetzt auf den Rücken, und plätscherten so mit uns durch die Räume, in welchen wir rundumher marmorne Bänke und zwey Badewannen angebracht bemerken konnten, die die eigentliche Bestimmung dieses Ortes deutlich, doch für wen zunächst unbekannt, zu erkennen gaben. Sie sollen der Sibylla zum Bade-Ort, aber wahrscheinlicher zu irgend einem Theile des hier den unterirdischen Göttern geweihten religiösen Cultus gedient haben. Wir begnügten uns mit dem, was wir gesehen hatten, und eilten alsobald dem Tageslichte wieder zu.

Sollte übrigens dieser Ort wirklich die angegebene Bestimmung gehabt haben, so konnte er nicht glücklicher gewählt seyn. All das Schauerhafte desselben muſste nothwendig die Gemüther in die dazu erforderliche Stimmung setzen, und den religiösen Glauben an die Wahrheit prophetischer Aussprüche begünstigen. — So viel ist indessen gewiſs, daſs diese Grotte durch einen unterirdischen, jetzt verschütteten Gang mit der alten Stadt Cumä in Verbindung stand, von woher, nach der alten Sage, die Prophetinn ihren Weg nach dem Tempel des Apollo, dessen Priesterinn sie war, genommen haben soll.

Wir bestiegen jetzt zur Linken des See's die Anhöhe, um uns nach den Trümmern der Stadt Cumä umzusehen. Zuerst begegneten wir am Wege den Resten einer zerfallenen Wasserleitung und einer hohen Mauer mit dem kolossalen Bogen, Arco felice genannt, aus Backsteinen erbaut. Man hält ihn, nach seiner Construction, für ein altes, mit zum Umfange der Stadt Cumä gehöriges Thor, und, wie uns bedünken will, mit mehr Wahrscheinlichkeit, als für die Reste eines Apollo-Tempels. Daraus liefse sich nun allerdings auf die ehemahlige Gröfse und den Umkreis der Stadt selbst schliefsen, von welcher man gegenwärtig kaum noch Spuren ihres früheren Daseyns gewahr wird.

Cumä war eine der ältesten Städte und viel älter, als Capua. Ihr Hafen, wo Aeneas landete*), machte sie zu einer blühenden, ihre Orakel zu einer vielbesuchten, berühmten Stadt weit und breit. Hier starben Tarquin der Stolze im Exil und Cn. Cornelius. — In ihrem weiteren Bezirke sieht man auch die Trümmer eines Tempels, der seiner kolossalen Statue wegen der Giganten-Tempel hiefs, seine ursprüngliche

*) Et tandem Euboicis Cumarum allabitur oris.

Aen. VI. 2.

Bestimmung ist unbekannt. — Tiefer unten und zwischen Cumä und dem Volturno liegt der Sumpf Linterno, sogenannt von der alten, auf dem benachbarten Hügel einst erbauten Stadt Linternum. Hierher zog Scipio der Afrikaner, der Ueberwinder Hannibal's und Carthago's Zerstörer in eine freywillige Verbannung sich zurück, als das undankbare Rom ihn eines heimlichen Einverständnisses mit Antiochus wegen angeklagt hatte. Daſs Scipio hier eine Villa besaſs und hier gestorben, ist gewiſs; ja man hält sogar den alten Thurm, unweit jenes Sumpfes für dessen Grabmahl wegen des noch darauf befindlichen Wortes Patria, das man als den Rest seiner Grabschrift ansieht:

Ingrata patria, nequidem ossa mea habebis!

Daher mag wohl auch heut zu Tage der Nahme jenes Sumpfes: Laco di patria kommen.

Lange bestand Cumä's Glanz und Herrlichkeit. Als aber Puteoli in Aufnahme kam, und die wollüstigen Römer in Baja ihren sinnlichen Genüſsen mehr geschmeichelt fanden, verlor es

immer mehr an seinem Ruhme; bis es endlich im Jahre 1207 von den Vandalen und Sarazenen völlig zerstört ward. Zuhöchst geniefst man eine unbeschreibliche Aussicht auf das offene Meer, nach der kleinen Insel Ponzo und dem Monte Circello, nach Terracina hinab über den Golf von Gaeta weg.

Von da nun wieder zurückgekehrt an den Lucriner-See, folgten wir der Strafse nach den heifsen Bädern des Nero (Stufe di Nerone). Heifs sind diese Bäder, heifs bis zum ersticken im eigentlichsten Sinne. Der Zugang zur Quelle selbst ist lang, schmal, nieder und von ewiger Nacht umgraut. Durch denselben nehmen die heifsen Dämpfe, die dem beynah südenden Wasser entsteigen, ihren Ausgang und befallen schon nach wenigen Schritten den zum ersten Mahl Eintretenden mit solcher ungestümen Gewalt, dafs man sich des Erstickens kaum erwähren kann. Erst dann, wenn man sich durch wiederhohlte Versuche an diese Atmosphäre gewöhnt, gelingt es bis zur Quelle zu gelangen. Die Führer entblöfsen sich fast ganz und gar, und wer ihnen folgen will, thut wohl daran, seiner Kleider sich soviel möglich zu entledigen. Und dennoch tritt man heraus, vom Schweifse über und über bedeckt, mit brennendem Kopfe.

Von hier aus fuhren wir längs der Küste hin nach Baja. Nirgends findet man mehr und auffallendere Spuren der Hinfälligkeit menschlicher Unternehmungen, als in dieser Gegend; die Ufer sind davon bedeckt. Bäder, Palläste und Gärten, welche Uebermuth, Luxus und Ausschweifung, zum Theil über die natürlichen Gränzen hinaus mittels ungeheuerer Substructionen, ins Meer gebaut haben, sie sind alle in Trümmer gegangen; selbst das Meer hat seine Rechte daran geübt, und die geraubten Ufer wieder eingenommen, in seinen Fluthen die Werke menschlichen Trotzes begraben, in den Abgrund gestürzt, aus dem sie uns jetzt traurig entgegenstarren.

Wüſsten wir doch auch, welcher Villa sie einst angehört haben diese zerstreuten Trümmer-Massen, welchen Pallästen! denn hier hauseten einst Julius Caesar und Julia Mammea, letztere in kaiserlich erbauter Wohnung; auch Irrius und Pison hatten ihre Villen hier und Domizia, Domizian und Hortensius; stolz und prächtig standen die Wohnungen der Lust eines Pompeus und Marius gegen den Averner-See hin.

So waren die Ufer um Baja, der gesunden, milderen Luft und der Fruchtbarkeit wegen, der Sitz des Vergnügens, aber auch der römischen

Schwelgerey und des Uebermuthes nicht weniger, als der Grausamkeit. Im Pallaste Caesars vergiftete Livia den Marcellus; man kann der Villa Domizia's nicht gedenken, ohne sich an Nero's Gräuelthat zu erinnern, womit er sich durch Vergiftung an der Letzteren vergangen hat. Im Hause des Pison ward die Verschwörung gegen Nero angestiftet, von dessen schändlichster aller Thaten, dem Morde, den er an Agrippina, der eigenen Mutter verübt, diese Gegend Zeuge war.

Unter solchen Betrachtungen landeten wir in dem kleinen Hafen von Baja. Dieses öde, verlassene Baja, und das von den Dichtern ehemahls so gepriesene, welch ein Unterschied!

Wir besuchten die Ruinen dreyer Tempel, die hier in den Umgebungen des Golfs in mäſsiger Entfernung von einander liegen. Sie wären dem Mercur, der Venus Genitrix und der Diana geweiht, sind von runder Form und aus Backsteinen erbaut; jetzt zum Theil verschüttet, zum Theil des sumpfigen Erdreiches wegen nicht leicht zugänglich.

Die Reste des Venus-Tempels gewähren vor den beyden andern das meiste Interesse. Er war von imposanter Construction, hatte sieben hohe, oben etwas gedrückte Bogenfenster, und

vier große Nischen im Innern. Die Decke war gewölbt. Dahinter und oberhalb in einem Weinberge sieht man drey dazu gehörige, aber zerfallene Gemächer, nur eines davon hat noch sein Gewölbe mit Stucco verziert, Sphinxe, Arabesken und lüsterne Darstellungen in Beziehung auf die Göttinn; doch alles fast unkenntlich geworden vom Dampfe der Fackeln, womit man diese Darstellungen den Fremden sichtbar zu machen sucht. Jetzt ist dieser Ort ehemahliger Zierde von Düngerpfuhl und Geiſs-Ställen umlagert.

Der Tempel des Mercur hat die Form einer Rotunde, von dessen weit gesprengtem Gewölbe, obgleich nicht ganz mehr erhalten, ein starkes Echo wiederhallet. Im Inneren kahl, ist er von Auſsen fast bis zur Hälfte verschüttet.

Der Diana-Tempel ist von derselben Form, aber seine Decke ist eingestürzt; nur bemerkt man noch, daſs sie etwas spitzig zugewölbt war.

Nach einer magern Kost, die wir um Mittag an den Ufern hier in der Nähe eingenommen hatten, ruderten wir an Baja vorüber, nach dem Dorfe Bauli, nicht weit vom Cap Misene. Auf derselben Anhöhe lag einst die Stadt, deren reitzende Umgebungen nicht weniger, als die von Baja, die genuſssüchtigen Römer hierhergelockt hatten.

Hier ward unter andern dem Herkules einer der prächtigsten Tempel erbaut aus Dankbarkeit, weil er mit Gereons geraubten Kühen nach Italien kam. Man hatte einen Circus, belustigte sich in Theatern und besuchte die Bäder. Hierher zog der römische Senator Servilius Vatia vom Hofe sich in ländliche Ruhe zurück; hier prankten Lukulls Villa und Gärten, und Tiber, der Kaiser, beschloſs hier sein Leben.

Und jetzt — wo sind alle diese Herrlichkeiten! diese Prachtgebäude, diese Sitze des Vergnügens! Auch nicht eine widerstand den Unbilden der Zeit. Sie sind untergegangen, von Manchen sogar kaum noch Spuren ihres Daseyns vorhanden!

Zu den bedeutendsten Ueberresten gehört die Piscina mirabile. Nero soll sie, nach Andern aber Agrippa, erbaut haben zum Behälter süſsen Wassers zunächst für die römische Flotte im Hafen zu Misene. Der unterirdische Bau, in den man, mittels zweyer Treppen, jede von 40 Stufen, hinabsteigt, ist noch gut erhalten. Er besteht aus mehreren geraden, hohen, gewölbten Bogengängen, die auf 48 mächtige Pfeiler gestützt sind.

Dann die Cento Camerelle. Eine Menge über einander gestellter kleiner, gewölbter Ge-

mächer und Bogen. Man hält sie für die Substruction eines gröſseren Gebäudes. Allein der Anlage nach entsprechen sie vielmehr Gefängniſsen, von Nero in verbrecherischer Uebermacht mehr für den Schuldlosen, als Schuldigen erbaut.

Gleich hinter Bauli hinab im Thale träumten die alten Dichter sich die Regionen der Unterwelt. Die schwarzen, stillen Fluthen des Sees (jetzt Laco di Fusaro), der sich der Länge nach, am Monte di Procida hin, in's Thal hereinzieht, waren ihnen das Mare mortuum, der Acheron, auf welchem der finstere, unerbittliche Charon seinen bemoosten Kahn trieb; an den Ufern umher lagen die elisäischen Felder, jetzt sanfte Hügel mit Reben bepflanzt.

Endlich macht das Cap Misene *) zum Ganzen den Hintergrund, der sich zur Rechten in einer unabsehbaren Meereslinie verliert. Weder von der Stadt und ihrem Hafen, noch den prächtigen Villen umher finden sich kaum einige Kennzeichen vor.

Das Bedeutendste hier ist die Grotte des Nero (jetzt Grotta Dragonaria), sie ist durch den Berg geführt, und ein dem Posilip ähnliches Werk; aber weit gröſser und von viel be-

*) Von Misenus so genannt, dem Gefährten des Aeneas, der ihn hier begraben hat.

deutenderem Umfange. Nach Suetons Bericht lief sie durch die ganze Länge des Berges bis zum Averner See. Die Gänge waren sehr breit, und ihre Wölbungen ruhten auf grofsen viereckigen Pfeilern. Ein Riesen-Werk, das Nero angelegt haben soll, um Baja's Mineralwasser zu Bädern zu sammeln, deren Gebrauch er aber — um einen Beweis seines schändlichen Geitzes zu geben — nur gegen Bezahlung gestattet hat. Jetzt liegt der gröfste Theil verschüttet.

Wir fuhren nun über Pozzuoli nach Neapel, und kehrten nach zwey Tagen von da nach Rom zurück.

Wir sind also wieder in Rom, dem stilleren, feyerlichen Rom. Es ist doch ganz was Anders, gegen das schmutzige, lärmende Neapel, in dem es uns nie recht heimlich seyn wollte, weil man dort im Grunde bey sich selbst nie recht daheim ist.

Am vierten November, als am St. Carl Boromäus Tage, wohnten wir in der Kirche S. Carlo in Corso einem feyerlichen Hochamte bey. Die Garde und das Militär waren in Spalier aufgestellt, um den Papst zu empfangen. Aber eine plötzlich ihm zugestossene Unpäfslich-

keit verhinderte seine Ankunft. Der Cardinal Scotti verrichtete die Function. Die Messe war von Palestrina und wurde von der päpstlichen Kapelle auf einer der schon früher in der sixtinischen Kapelle beschriebenen ähnlichen Tribune mit gewohnter Präcision und vortrefflicher Wirkung ausgeführt.

Am folgenden Tage war in der päpstlichen Kapelle des Quirinals auf Monte Cavallo ein feyerliches Requiem für die verstorbenen Päpste. Da wir jetzt der Kirchen-Musik unsere vorzüglichste Aufmerksamkeit zugewendet hatten; so wohnten wir demselben bey. Das Ceremoniel fordert bey Feyerlichkeiten von allen Anwesenden in allen päpstlichen Kapellen Schuhe und Strümpfe ohne Handschuh, wir fügten uns diesem Gebrauche und waren eingelassen.

Diese Kapelle ist im Verhältnifs der Gröfse und Construction der sixtinischen im Vatikane gleich, nur nicht, was ihren inneren Schmuck betrifft. Ihr Plafond strahlt von vergoldeter Stuccatur-Arbeit, wozu die kahlen, grau angestrichenen Wände mit den manierierten Kopien (Cardons) zu den Mosaiken in der Peterskirche gar übel zusammenstimmen.

Der Papst war heute selbst zugegen, und safs zur Rechten vom Altare auf einem von Vio-

letfarbenem Silberstoffe errichteten Throne, groſs und prächtig, und dennoch ohne alle irdische Pracht und Gröſse; ein wahrer Fürst der Kirche! Alter und Unbilden haben sein Ehrfurcht gebiethendes Haupt gebeugt, aber sein Geist blieb ungetrübt. Das schwarze, lockige Haar, das seine ehrwürdige Scheitel nebst einer weiſsen Callote bedecket, hebt die blaſsen, groſsartigen Züge seiner freundlichen Physiognomie recht lebendig hervor. Seine Stimme hatte noch jugendliche Kraft; als er beym Libera die Oration sang, ertönte sie stark und klangreich durch den hohen Raum der Kapelle.

Von den Cardinälen waren dieſsmahl nur 16 anwesend, an die sich rückwärts und gegenüber, auſserhalb des Presbyteriums, viele Ordensgenerale anschloſsen.

Aber welch ein Unterschied zwischen jenen und dem obersten Priester der Kirche! Wie wenig bedeutend das Aeuſsere von den Meisten, selbst der durch früheren Ruf Ausgezeichneten! Mauri, gemein; Ruffo, alt, ohne Spuren seines ehemahligen Kriegsfeuers, er stand dem Papste zunächst am Throne; Doria, der jüngste von Allen, etwas manieriert im Benehmen, doch bescheiden; Fesch, formell durchaus, ein Franzose; nur Consalvi entsprach. Er trat

schnell, und entschlossen hervor, ein reger, feuriger Geist zeigte sich in seinen Blicken und Bewegungen, man konnte den Staatsmann nicht verkennen, zugleich freundlich, etwas förmlich — der Minister.

Als der Cardinal die Messe begann, ward von den Sängern der päpstlichen Kapelle das Kyrie angestimmt. Ein feyerlicher, ernster Gesang, echte Kirchenmusik, wie man sie jetzt in Italien nur noch von dieser Kapelle zu hören gewohnt ist.

Wir enthalten uns einer kunstgerechten Auseinandersetzung dieses einzelnen Musikstückes, und liefern dagegen, unserem früheren Versprechen gemäſs, eine gedrängte Uebersicht der Entstehung und Ausbildung der Kirchenmusik in Italien, mit Berücksichtigung der darauf gefolgten Ursachen ihres Verfalles, wobey denn natürlich der spätere Zustand der Musik überhaupt nicht unberührt bleiben kann.

Wie schon ursprünglich die Religion zur Verherrlichung ihrer äuſseren Formen und Gebräuche mit der Kunst überhaupt in Bund getreten ist, so nahm auch von jeher ins Besondere die Musik — die durch die Macht der Töne das menschliche

Herz so wunderbar ergreifende — den thätigsten Antheil an der Religion und ihren gottesdienstlichen Handlungen.

Aus den ältesten Geschichtschreibern wissen wir, dafs die Egypter ihre Götterfeste mit Musik gefeyert, dafs die Griechen ihre Opfer mit Gesängen begleitet und selbst die Wirkung ihrer Orakel-Sprüche auf die Gemüther durch den Zauber der Töne verstärkt hatten.

Von der Musik der Hebräer unter der Regierung ihres hochbegeisterten Sängers David sprechen die heiligen Urkunden, als von einem wesentlichen Theile der öffentlichen Gottesverehrung; und mit welcher Herrlichkeit und äufseren Pracht sie unter Salomon's Regierung geübt worden, davon haben die späteren Jahrhunderte kein Beyspiel aufzuweisen.

Auch den ersten Christen konnte der Gebrauch der Musik bey ihren gottesdienstlichen Versammlungen durchaus nicht fremd seyn. Sie waren ja Alle aus dem Juden- und Heidenthume bekehrt, und hatten also von dorther Gesang und Gesangsweise mit in's Christenthum herüber gebracht. Daher macht schon der Apostel Jacob*) zwischen Bethen und Singen einen deutlichen Unterschied, wenn er sagt: „Leidet Jemand un-

*) Ep. C. V. 13.

ter euch, der bethe; ist Jemand gutes Muthes, der singe Psalmen." — Auch Paulus **) ermahnt die Epheser zu Lobgesängen. Er selbst und Silas feyerten im Gefängnifse das Lob Gottes in Gesängen. ***) Ferner erwähnt auch Plinius****) der Wechselgesänge in den religiösen Versammlungen der Christen im ersten Jahrhundert.

Für die Ausübung christlicher Gesänge im zweyten Jahrhundert spricht Justin der Märtyrer; und Tertullian, Clemens von Alexandrien und Origenes dessen Schüler bestätigen den Gebrauch im dritten Jahrhundert.

Im vierten Jahrhunderte mehrten sich die Zeugnifse. Die heiligen Basilius, Ambrosius, Augustinus, Hyeronimus, Chrysostomus etc. diese ehrwürdigen Väter unserer Kirche beglaubigen nicht nur die Gewohnheit des Gesanges in christlichen Gemeinden, sondern waren auch eifrig bemüht, denselben zu reinigen, zu verbreiten und zu befestigen. Vor Allen Basilius und Ambrosius, jener in der morgenländischen,

**) Ep. C. V. 18. 19.

***) Act. Ap. XVI. 25.

****) Epist. Lib. X. ep. 97. vergl. mit Tertullian in Apologet. C. 2.

dieser in der abendländischen Kirche, beyde mit unermüdetem Eifer.

Es ist, wenn gleich nicht völlig bestimmt anzugeben, doch nicht leicht zu bezweifeln, daſs es, wo nicht alle, doch die Meisten der griechischen Tonarten waren, deren man sich bey jenen Gesängen bedient hat.

Die Griechen hatten sechs Haupt- (oder authentische) Tonarten: die Dorische, die Phrygische, die Lydische, die Mixolydische, die Aeolische und die Jonische; dann eben so viele Neben- (oder plagalische) Tonarten, die sie die Hypodorische, Hypophrygische etc. nannten, und wozu sie sich einer unglaublichen Zahl von 1620 Tonzeichen bedient haben sollen.

Welche und wieviele Tonarten schon Hilarius, Bischof von Poitiers (355) zu den Melodien gebraucht hat, die er selbst zu seinen von ihm zuerst metrisch gedichteten Hymnen verfertigte, ist nicht bekannt.

Mit mehr Gewiſsheit lassen sich dagegen die Verdienste bestimmen, welche der heil. Ambrosius, Bischof von Mayland (380) sich um die neuere Einrichtung des damahligen Gesanges in der abendländischen Kirche erworben hat; so,

dafs er als der Stifter einer eigenen Epoche bis auf Gregor den Grofsen zu betrachten ist.

Ambrosius hatte im wesentlichen diefs doppelte Verdienst, dafs er von den zwölf griechischen Tonarten eine bestimmte Auswahl getroffen und diese auf folgende vier: die Dorische, die Phrygische, die Lydische und Mixolydische beschränkt hat; dann, dafs er seinen Gesang rhythmisch und metrisch eingerichtet, welches eine natürliche Folge des metrischen Textes (der Hymnen) war, welche er dem Gesange unterlegte. Rhythmus und Metrum waren jedoch von dem heutigen wesentlich verschieden, und jener nichts anders, als der Unterschied zwischen langen und kurzen Silben, wobey der Ton auf jenen noch einmahl so lang, als auf diesen ausgehalten werden mufste. Metrisch war der Gesang, wenn durch den ganzen Vers das Silbenmafs beybehalten und derselbe gleichsam nach Art des Scandierens gesungen wurde.

In welcher harmonischen Abstufung (Melodie) aber diese Töne unter sich gestanden haben mögen, davon ist nichts mit Gewifsheit auf uns gekommen.

Hiermit haben wir die wesentlichsten Merkmahle der Einrichtung des Kirchengesangs im vierten Jahrhundert bezeichnet, der, von sei-

nem Urheber der Ambrosianische genannt, sich (wahrscheinlich mit darauf gefolgten Zuthaten und Abänderungen) bis gegen Anfang des siebenten Jahrhunderts in der Kirche erhalten hat.

Mit Gregor dem Grofsen (591 — 604) beginnt eine neue wesentlichere Reform im Kirchengesänge.

Zuerst hält man dafür, dafs er, zur deutlicheren Unterscheidung aller Arten von Gesängen, die durch Ambrosius festgesetzten vier authentischen Tonarten noch mit den vier ersten plagalischen der Griechen vermehrt, und so die Zahl auf acht Tonarten — die acht Kirchentöne — bestimmt hat, die noch jetzt in unserm von Gregor benannten Gregorianischen Kirchengesange bestehen. Dann soll er auch die früher üblichen fünfzehn Tonzeichen, womit ein Umfang von zwey vollen Octaven bezeichnet wurde, nur auf sieben, zur Bezeichnung der innerhalb einer Octave liegenden wesentlich verschiedenen Töne zurückgeführt haben. Er bediente sich hierzu der sieben ersten Buchstaben des gröfseren lateinischen Alphabets, um die sieben tieferen, und eben so vieler des kleineren, um die höheren Töne zu bezeichnen; der fünfzehnte Ton

wurde endlich durch das doppelte kleine a angedeutet, nach folgendem Schema:

A B C D E F G a b c d e f g aa.

Zur näheren Charakterisierung aber der Höhe und Tiefe eines Tones hatte auch er sich noch keines anderen Merkmahles bedient, als dessen, welches in der Reihenfolge der Buchstaben selbst lag, und die etwa so über den Text zu stehen kamen:

d b c d e d c c b a bc a a
Sit nomen Do — mini be — nedic — tum
a G G G
in Sae — cula.

Wodurch sich aber der Gregorianische Kirchengesang am eigenthümlichsten von dem früheren unterscheidet, ist das völlig gleiche Verhältniſs, in welchem alle seine Töne gesungen werden, so daſs weder Rhythmus noch Metrum dabey beobachtet ist. Dadurch erhielt er eine Art von Feyerlichkeit, die der Würde der Kirche überhaupt nicht nur angemessen, sondern ihn auch zu seiner eigenthümlichen Bestimmung, von ganzen Gemeinden leicht gesungen zu werden, vorzüglich geschickt macht.

Aus diesen Elementen bestand nun der sogenannte Gregorianische Kirchengesang, den man jetzt Cantus planus oder firmus, auch choralis genannt hat, und dessen Eigenthüm-

lichkeiten wir in den höchst einfachen, freyen, weniger gebundenen Gang setzen, womit er sich einstimmig, mittels einzelner zu einander melodischer, aber noch nicht zu einem völligen Gedanken melodisch verbundener Töne breit und ruhig fortbewegt, und so den Kirchenstyl im Allgemeinen durch Würde und feyerlichen Ernst charakterisiert.

Zu Gregors weiteren Verdiensten um die reinere Erhaltung des Kirchengesanges zählt man noch sein Antiphonarium, das er mit Auswahl des Besseren schon vorhandener Melodien zusammengetragen, das Gesammelte vielleicht da und dort nach seiner Weise verbessert, geordnet und mit neuen Gesängen bereichert hat.

Sonst wird ihm auch noch die Art der Einrichtung der Antiphonen, Responsorien, des Introitus und Alleluja, der Versetten, Tracten, Gradualien, Offertorien und Communionen zugeschrieben.

Von jetzt an, d. i. vom Anfang des siebenten Jahrhunderts (604), wo Gregor mit Tod abging, bis zum eilften Jahrhunderte, meldet uns die Geschichte Wenig oder gar Nichts von weiteren, wesentlichen Fortschritten der Kir-

chen-Musik in Italien; aber desto mehr von ihrer Verbreitung durch England, Frankreich und Deutschland.

Ihre Verpflanzung in das damahls noch heidnische England fällt zugleich in dessen Epoche der Bekehrung zum Christenthume, welche beyde noch von Gregor selbst bewerkstelliget wurden. Er schickte zu dem Ende im Jahre 596 den römischen Mönch Augustin mit vierzig Gehülfen, worunter mehrere Sänger waren nach England ab. Ihre Bemühungen hatten dort einen so guten Erfolg, dafs der Gregorianische Gesang zuerst in Kent eingeführt, von da bald weit umher verbreitet, überall mit Enthusiasmus aufgenommen, bewahrt und selbst gegen Neuerungen in Schutz genommen wurde. — Gegen Ende des neunten Jahrhunderts gewann die Musik an König Alfred einen ihrer eifrigsten Gönner und Beschützer, der selbst 886 zu Oxford eine Lehrstelle dafür errichtete.

Carl der Grofse liefs schon früher, als Alfred, in Frankreich sich die Pflege des Gregorianischen Gesanges nicht minder angelegen seyn. Dieser war zwar schon unter Pipin dort eingeführt worden; allein Carl sein Nachfolger fand ihn in solchem Verfalle, dafs er 774 zwey Geistliche nach Rom

sandte, um diesen Gesang an der Quelle zu studieren, dann aber selbst zu wiederhohlten Mahlen römische Sänger nach Frankreich kommen liefs, um dort den Gesang von neu eingeschlichenen Abweichungen zu reinigen. Zu Metz, Soissons, Lyon, Toul, Paris und an anderen Orten stiftete er Singschulen mit dem ausdrücklichen Befehle, darin nur Gregorianischen Gesang zu lehren.

Hier müfsen wir noch des besonderen Umstandes erwähnen, dafs unter Carl dem Grofsen, also schon gegen das neunte Jahrhundert die Franken von den römischen Sängern Unterricht in der Kunst des Organums, d. h. des zweystimmigen Gesanges erhielten. Wir bezeichnen dieses als die erste Spur des Strebens, aus dem bisher bestandenen einstimmigen Kirchen-Gesange herauszugehen.

Mehr Aufschlufs über das Organum oder den diaphonischen (zweystimmigen) Gesang gab hierauf im zehnten Jahrhundert Hucbaldus ein gelehrter Mönch in Frankreich. Nach seiner Lehre bestand die Diaphonie darin, dafs man mit jeder Note der Melodie eine Unterquart und deren Octave, die Oberquinte verband. Allein die hieraus sich ergebenden Dissonanzen sind so

schneidend, dafs das Ohr sich Gewalt anthun mufs, dagegen auszuhalten.

In Deutschland mag wohl vor den Zeiten Carls des Grofsen der Kirchengesang noch sehr dürftig gewesen seyn. — Wie er auch im vierten Jahrhunderte, etwa um 344, bey Einsetzung der ersten deutschen Bisthümer Mainz, Worms, Speier Strafsburg und Cöln beschaffen seyn mochte; wie auch Gregor selbst später von Rom aus darauf eingewirkt haben mag, er konnte sich dennoch bey einem so rohen Volke weder rein noch gründlich erhalten haben.

Erst mit der weiteren Einführung der christlichen Religion durch Windfried (Bonifacius) läfst sich zugleich die Begründung des Gregorianischen Gesanges auch in Deutschland durch des Ersteren und seiner Nachfolger Bestreben als dauerhaft begründet annehmen. Er stiftete Klöster und Schulen, letztere zu Fulda, Wirzburg und Eichstädt, worin der Gesang eifrig betrieben werden mufste.

Auch Carl der Grofse trug das Seinige bey. Seine Schulverordnungen, die er in dieser Hinsicht in Frankreich gegeben, dehnte er jetzt auch auf Deutschland aus; die Zahl wissenschaftlicher Anstalten wurden vermehrt, und mit ihnen zugleich dem römischen Kirchengesange eine

dauerhaftere Begründung gegeben. Ueberall zeigte sich jetzt Liebe und Eifer für den Gesang, so dafs — wie die Geschichte sagt — man dessen in Klöstern nicht satt werden konnte.

Während man so durch zehn Jahrhunderte den Kirchen-Gesang in Italien, England, Frankreich und Deutschland practisch geübt, fehlte es auch überall nicht an gelehrten Theorien der Musik, die freylich noch dürftig sich zunächst auf Bestimmung der Verhältnifse der Töne zur Bildung regelmäfsiger Tonarten beschränkten.

Wir führen hierüber folgende Schriftsteller*) an: dèn Abt Pambo aus dem vierten Jahrhundert; Boethius aus dem fünften; Nicetus den Bischof und Cafsiodorus aus dem sechsten. Im siebenten that sich Isidor, Bischof zu Sevilla hervor; aus dem siebenten in's achte Beda (Venerabilis), ein englischer Mönch; aus dem neunten ins zehnte Hucbaldus ein gelehrter Benedictiner-Mönch in Frankreich; St. Oddo, Abt zu Clugny; Remigius ein Mönch in Frankreich; im zehnten Jahrhundert Notkerus Bischof zu Lüttich, Aurelianus ein

*) Ihre Schriften hat der gelehrte Abt Gerbert im ersten Theile seines Werkes: Scriptores ecclesiastici de Musica sacra etc. gesammelt.

Geistlicher zu Rheims und Regino Benedictiner Abt im Trierschen.

Im eilften Jahrhundert (um 1022) ward der Kirchenmusik durch Guido, einen Benedictiner Mönch von Arrezzo ein neuer Anstoſs zur Erweiterung und Vervollkommnung gegeben.

Guido's Verdienste um die Musik dürften sich im Wesentlichsten darauf beschränken, daſs er das, was vor ihm schon erfunden war, näher geprüft, dann nach seiner Art berichtiget und verbessert, Neues daraus abgeleitet und darauf endlich eine mehr geordnete und zusammenhängende Lehr-Methode gegründet hat.

Es kann hier durchaus weniger daran gelegen seyn zu wissen, Was und Wieviel von dem, was Guido in seiner Gesang-Lehre aufgestellt, ihm als Erfinder angehört; als eigentlich zu erfahren, wie weit man bis auf seine Zeit, diese selbst mit eingerechnet, in den noch immer dürftigen musikalischen Entdeckungen gekommen war.

Bis auf Guido fehlte es an allgemeiner Uebereinstimmung der Tonzeichen; Jeder bediente sich zu seiner erfundenen Melodie eigener, willkürlicher Zeichen. Eine gröſsere Uebereinstimmung der Tonzeichen ist Gui-

do's Werk. Jetzt durfte man nur die weit beschränktere Anzahl derselben gleichsam als allgemeine Typen für jede Melodie kennen lernen, um selbst ohne Hülfe eines Lehrers singen zu können. Für den Unterricht damahls ein sehr erleichterndes Mittel.

Das Linien-System, und die dabey angewandte Punctation,*) als Tonbezeichnung, war schon im zehnten Jahrhundert vorhanden. Gleichwohl machte Guido davon noch keinen allgemeinen und ausschliefsenden Gebrauch, sondern bediente sich sofort der von Gregor eingeführten Buchstaben, als der nach seiner Ansicht besten Tonzeichen. Aber mit welchem Zusatz von seiner Seite diefs geschah, läfst sich aus folgender Vergleichung beyder Scalen ersehen.

*) Von diesen Tonzeichen (Puncten) des bis hierher noch einstimmigen Gesanges (Cantus firmus) erhielt der in der Folge in Uebung gekommene mehrstimmige Satz den Nahmen Contrapunct. Es mufsten nähmlich, zum Behufe des Letzteren, gegen die Puncte des einstimmigen Gesanges andere Puncte (Punctum contra Punctum) gesetzt werden, welches Verfahren man Contrapunctieren, und den daraus entstandenen mehrstimmigen Satz, der ursprünglich grammatikalischen Bedeutung nach, den Contrapunct nannte.

Scala des Gregor.

A B C D E F G a b*) c d e f g aa.

Scala des Guido.

Γ A B C D E F G a b**) ♮ c d e f g aa bb ♮ ♮ cc dd ee.

Man bemerkt hier, daſs bey Guido das Tonsystem um sechs Töne erweitert, der Tiefe ein neuer Ton (Γ), der Höhe aber deren fünf beygesetzt sind. Was man auch hiervon der Erfindung Guido's zuschreiben mag oder nicht, soviel ist gewiſs, daſs er bey dieser Gelegenheit die Verhältniſse der schon vorhandenen, gebräuchlichen Töne berichtiget hat.

Durch diese Erweiterung entstand nun eine siebenfache Tonleiter von sechs Stufen, deren Unterschied er mit ut, re, mi, fa, sol, la (nach dem bekannten Hymnus: ut queant laxis resonare Fibris etc.) für das Gedächtniſs bezeichnet hat.

Ob nun die sich hierauf gründende Solmisation, und die Veränderung der früher zu Tetrachorden verbundenen Töne in Hexachorde dem Guido zuzuschreiben sey, ist un-

*) Dieses b vertritt in unserer Scala das h.

**) Das Guido'sche runde b ist noch unser heutiges b, dagegen das viereckige ♮ unser h.

gewiſs. Genug sie scheint wenigstens durch seine in Uebung gekommene, vermehrte Scala veranlaſst worden zu seyn.

Der frühere Gebrauch der Linien war Guido nicht unbekannt. Er bediente sich zuweilen deren selbst, doch in verschiedener Zahl, bald mehr, bald weniger; mit ihrer Anwendung verband er aber eine andere Notation, als die der Buchstaben. Sie bestand aus willkürlich angenommenen Chiffern (Neumen) mit untermischten Puncten, wobey es als etwas ihm Eigenthümliches zu bemerken ist, daſs er zuerst diese Tonzeichen nicht nur auf, sondern auch zwischen die Linien gesetzt hat.

Mit dem Gebrauch der Linien war auch durch die denselben voranstehenden Buchstaben die Veranlassung zur Erfindung der musikalischen Schlüssel gegeben, von welchen Guido den heutigen C und F Schlüssel, wenn auch nicht gerade erfunden, doch allgemeiner eingeführt und in Anwendung gebracht hat.

Die Hucbaldische Diaphonie (organum), welche aus lauter zugleich fortschreitenden Quarten oder Quinten und Octaven bestand, suchte Guido dadurch zu verbessern, daſs er eine weichere Art vorschlug, in welcher er weder das Semitonium noch die Quinte, sondern

nur den ganzen Ton, die kleine und groſse Terz und die Quart zulieſs, unter welchen Intervallen er der Quart den ersten, und der kleinen Terz den letzten Platz zuerkannt hat.

Allein die Meisten der hieraus entstandenen Diaphonien klingen noch immer so hart und widerlich, daſs unsere Ohren sich nie daran gewöhnen können.

Werfen wir nun einen Blick auf das bis in's *eilfte* Jahrhundert noch unvollkommen ausgebildete Tonsystem, so ergibt sich im Wesentlichsten,

1) daſs es sich vom groſsen G. (Γ) bis zum $\overline{\overline{e}}$, also auf 22 Töne erstreckte, worin nur ein einziger chromatischer Ton b — ♮ vorkömmt, und *fis* oder *ges*, *gis* oder *as*, *cis* oder *des*, *dis* oder *es* etc. mangeln. — Wegen Mangel dieser chromatischen Töne aber entbehrt es einer überall gleichen Ableitung der Töne vom Grundton, welche zur Vollkommenheit der Musik gehört. — Eben dieser Mangel beschränkt jenes Tonsystem nur auf den Gebrauch des diatonischen Klanggeschlechtes, und gestattet der Melodie und Harmonie, aus Unfähigkeit der Modulation zu wenig Mannigfaltigkeit, wie *Hucbalds* und *Guido's* schwerfällige und barbarisch klingende Diaphonien hinlänglich beweisen.

2) Ergibt sich, dafs alles Zeitmafs, d. i. die längere oder kürzere Dauer des Tones, so wie der damit verbundene Rhythmus bis hierher nur durch die längeren oder kürzeren Sylben der Wörter bestimmt waren, und dafs also weder die Dauer eines Tones durch eine geeignete charakteristische Form des Tonzeichens (Note), noch der Rhythmus mehrerer verbundenen Töne durch Tact-Eintheilung kenntlich gemacht und verbunden waren.

Diese Erfindungen waren einer späteren Zeit vorbehalten.

Die Erfindung des Zeitmafses fällt aber noch in das eilfte Jahrhundert und zwar in die zweyte Hälfte desselben, etwa um 1066. Dafs die Ehre der Erfindung einem Deutschen, dem Magister Franco aus Cöln gebühre, ist aufser allen Zweifel gesetzt.

Indessen ist es wieder, selbst nach Franco's Aeufserungen, nicht zu bezweifeln, dafs schon vor ihm die Musik sich allmählig einem gewissen Zeitmafse genähert hat, die Lehre davon aber mit sovielen Irrthümern vermischt war, dafs sie erst von Franco davon gereiniget, verbessert, geordnet, mit Neuem bereichert in völlig brauchbaren Stand gesetzt wurde, in dem sie sich vorhin nicht befand.

Diese neue Lehre vom Zeitmafs der Musik nennt Franco Musica mensurabilis, und erklärt sie als einen durch lange und kurze Zeiten abgemessenen Gesang, wobey er unter Zeit nicht nur ein bestimmtes Mafs (Dauer) eines auszuhaltenden Tones, sondern auch der demselben entsprechenden Pause versteht.

Er fährt hierauf fort zuerst den Noten eine eigene Form, ähnlich unsern heutigen Choral-Noten, die späterhin eine offene Form annahmen, zu geben, und sie der Dauer ihres Tones nach in längste, lange, kurze und halbkurze einzutheilen, wovon die folgende immer den halben Werth der vorhergehenden hat. — Damit verband er nun eine weitschichtige, oft sehr dunkle Lehre von ihrem noch weitern inneren Gehalte, von ihren Zusammensetzungen aus langen und kurzen (Modis), von ihren Verhältnifsen zu einander, ihren Ligaturen, von den ihnen nachgesetzten Puncten etc. wodurch ihr Werth mannigfaltiger bestimmt wird, und fügt dann die Lehre von den Pausen, ihrem Gebrauche im unterbrochenen Gesange (Ochetus) und ihrem verschiedenen Werthe bey.

So war man hierin um einen bedeutenden Schritt vorwärts gekommen.

Hierauf gründet Franco seine Lehre vom Discantus (Bis — cantus) und nennt ihn einen Zusammenklang verschiedener Melodien, wobey diese durch lange, kurze, und halbkurze Noten in verschiedenen Figuren ausgedrückt, zusammengepaſst werden. Er spricht darin von Concordanz und Discordanz, und theilt jene in vollkommene (Einklang und Octav), unvollkommene (groſse und kleine Terz) und mittlere (Quart und Quint); diese aber in vollkommene (groſse und kleine Sept) und unvollkommene (groſse und kleine Sext) ab.

Diese Lehre dehnt nun Franco nicht allein auf den zwey- und dreystimmigen, sondern auch auf den vier- und fünfstimmigen Satz aus, welcher letztere schon, neben der Einrichtung einer erweiterten Harmonie zugleich die Eigenschaften des einfachen Contrapuncts zu erkennen gibt. — Beyde hat also Franco schon im eilften Jahrhundert durch die Einrichtung seiner Notenschrift tiefer angeregt, zu beyden zuerst den Weg gebahnt. Wie mager und dürftig erscheint nicht Hucbalds und Guido's Diaphonie dagegen!

Franco ist also als der Stammvater der Mensural-Musik zu betrachten, dessen Lehre, ohne wesentliche Abänderung bis ins vierzehnte

Jahrhundert allen weiteren Schriften darüber zum Grunde gelegt wurde.

Zuerst commendierten ihn die beyden Engländer Odington, ein Benedictiner Mönch aus dem dreyzehnten Jahrhundert (1240) und Robert de Handlo, aus dem dreyzehnten ins vierzehnte Jahrhundert (1326).

Diesen folgten, als Schriftsteller über Mensural-Musik, zunächst Marchettus von Padua und Johannes de Muris aus der Normandie damahls noch zu England gehörig. Jener blühte um 1274, dieser um 1323. Aufser einigen Berichtigungen und Verbesserungen des früheren Zeitmafses setzten sie den vier Noten-Arten des Franco noch eine fünfte die kürzeste (Minima *) bey.

An diese Beyden schlossen sich nun noch Beldomando als Erklärer des Johann de Muris an, er schrieb um 1412; dann Johann Tinctor (1458 — 1492) und Franchinus Gafor (1496), mit welchen sich die Reihe der Schriftsteller über Mensural-Musik schliefst.

*) Die weitere Theilung der Minima in Semiminima major und minor nebst ihren Gestalten kömmt zuerst bey Franchinus, also am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts vor.

Wir haben schon bemerkt, daſs Franco durch die neue Einrichtung der Notenschrift den Weg zur Erweiterung der Harmonie und des Contrapuncts gebahnt hat.

In Marchettus und Johann de Muris fanden sie nun ihre ersten Beförderer. Marchetus lehrt schon vom diatonischen, chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechte. Er theilte den Ton in fünf Theile, nannte den fünften Theil Diësis, zwey Dièses mit einander verbunden den enharmonischen, drey den diatonischen und vier den chromatischen halben Ton. Von den Dissonanzen sagt er sehr richtig, daſs sie nach Consonanzen streben, und bemerkt dabey, daſs erhöhte Töne (zu ihrer Auflösung) aufwärts, erniedrigte aber abwärts gehen wollen. Endlich bestimmt er die Zahl der Intervallen und setzt sie auf sechzehn fest.

Johann de Muris ging auf der gebrochenen Bahn noch weiter. Er brachte mehr Deutlichkeit in die Lehre von der Verbindung und Fortschreitung der Consonanzen, erfand neue Regeln für neue Fälle, und lehrte überhaupt Vieles, was von den Harmonisten späterer Jahrhunderte unverändert beybehalten wurde. — Er zählt sechs Arten des Discantes d. i. von Consonanzen,

die er in vollkommene und unvollkommene eintheilt, und zu jenen nicht nur den Einklang und die Octave, sondern auch die Quinte; zu diesen aber, außer der großen und kleinen Terz, noch die große Sext zählt, und zwar weil sie durch Steigen oder Fallen in die Vollkommene aufgelöset zu werden streben u. s. w.; der Quart und kleinen Sext thut er keine Erwähnung. Von der Composition sagt er, sie müße mit einer vollkommenen Consonanz anfangen und endigen. Zwey Stimmen dürfen nie in vollkommenen Consonanzen zugleich mit einander steigen oder fallen, obgleich die unvollkommenen ohne Einschränkung gebraucht werden können; wenn die untere Stimme steigt, soll die obere fallen, und umgekehrt etc.

Man sieht aus diesen Regeln von der Fortschreitung der Consonanzen, daß man es schon zu des de Muris Zeiten zu einem beträchtlichen Grade von Reinheit der Harmonie gebracht hatte; daß aber seine Harmonie, aus welcher nicht nur manche Consonanzen, sondern auch Dissonanzen ausgeschlossen waren, weder reich noch mannigfaltig seyn konnte, und daß es ihr zugleich noch an Biegsamkeit fehlen mußte. Hierin scheint ihm Marchettus wegen des Gebrauches mannigfaltiger Intervallen voran gewesen zu seyn.

Was aber die Nachahmung verschiedener Stimmen und die eigentlichen contrapunctischen Versetzungen betrifft, so haben wir bis auf die Zeiten des de Muris davon noch keine Spur. — Guido und Franco kannten sie nicht. In der Diaphonie (Organum) und im Discantus ging noch Alles gerade aus, die Stimmen hielten gleichen Schritt. Marchettus bediente sich nur einiger Umkehrungen von Sätzen. Erst de Muris scheint jene Versetzungen und Nachahmungen zu kennen, da er sich in seiner Lehre von den Fortschreitungen der Consonanzen des Ausdruckes: in Rota bedient, welches Wort damahls mit unserm heutigen Canon gleichbedeutend war. Dem zufolge dürfte also die Ausübung des ersten contrapunctischen Satzes in die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts fallen. — Endlich finden sich auch noch in der Lehre des de Muris die ersten sogenannten Tactzeichen, deren Regeln, durch sie den verschiedenen Werth der Noten zu bestimmen, sehr mannigfaltig und groſsen Schwierigkeiten unterworfen waren. Erst in der vordern Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wurden sie auf eine weit einfachere Lehre zurückgebracht.

Beldomando ergänzte hierauf den de Muris in der Lehre der Harmonie, daſs er zu-

erst die kleine Sext unter die Consonanzen, die Quart aber unter die Dissonanzen aufnimmt; letztere doch so, daſs sie weniger als die Secund und Sept dissoniere und daher eine Mittelart zwischen Con- und Dissonanz sey.

Man findet in keinem früheren Werke über Musik eine so erweiterte Lehre der Harmonie und des damit verwandten Contrapuncts, als bey de Muris, weſswegen er mit gutem Grunde als das Haupt der sich auf seine Lehre gründenden Figural Musik und ihrer von jetzt an allgemeineren Verbreitung zu betrachten ist.

De Muris lebte in Paris. Von Frankreich scheint also die erste Verbreitung dieser neuen Gattung von Musik zuerst nach Deutschland und dann nach Italien ausgegangen zu seyn, wie aus dem Zeugniſse der Limpurger Chronik um 1360, und aus Zarlino's Erwähnung italienischer zwey und dreystimmiger Gesänge von 1397 zu schlieſsen ist. — Auf eben diesem Wege kam sie auch in die Niederlande, wo sie in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts die merkwürdigste Epoche macht, nicht nur, weil dort die ersten und beſsten Contrapunctisten jener Zeit in groſser Menge lebten, sondern auch allen übrigen Nationen, selbst den Italienern zu Mustern gedient hat-

ten. Galeazio Sforza zu Mayland hatte schon vor 1476 an dreysig Musiker aus den französischen Niederlanden in seinen Diensten, und Guicciardini nennt die Belgier die wahren Patriarchen der Musik, die sie wieder hergestellt und zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht haben.

Was ihre Verpflanzung nach England betrifft, so scheint sie ebenfalls aus Frankreich dahin gekommen, und dort bald nach de Muris aufgenommen und ausgeübt worden zu seyn. Zum Beweise dessen erwähnen wir eines sechsstimmigen Canons, der um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts aus England stammt, und nach de Muris Lehre von den Fortschreitungen der Consonanzen, und der jener Musik noch eigenen leeren und schwerfälligen Harmonie verfertiget ist.

Was es übrigens mit der angeblich früheren Erfindung der Figural Musik in England, die dort bald dem heiligen Dunstan, Erzbischof von Canterbury im zehnten Jahrhundert; bald von Deutschen einem Johann Dunstable und wieder einem Dunstaph, beyde aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, zugeschrieben wird, das hat Forkel im zweyten Theile seiner allgemeinen Geschichte der Musik

gezeigt, und die dort zusammen gestellten Gründe hinlänglich entkräftet.

Von jetzt an (gegen die Mitte bis zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, etwa von 1440 — 1496) müſsen wir die Ausbildung des Contrapuncts auſser Italien, vorzüglich in den Niederlanden, in Frankreich und Deutschland suchen.

Um uns aber schon im Voraus einen deutlichen Begriff von dem zu machen, was nebst dem früher Erwähnten noch zur wesentlichen Lehre der Harmonie dieses Zeitraums gehört, wollen wir zuvor den Johann Tinctor vernehmen, dessen Blüthezeit gerade den wichtigsten Abschnitt dieser Periode von 1458 — 1494 ausfüllt.

Zu Tinctors Zeiten hatten die Worte Melodie, Harmonie und Euphonie noch einerley Bedeutung. — Den Contrapunct theilte er in den einfachen (simplex) und figurierten (floridus). Jener ist ihm die gleichzeitige Verbindung mehrerer Töne und Stimmen, wenn beyde einander entgegengesetzte Noten von einerley Werth sind; dieser dagegen ist eine gleichzeitige Verbindung mehrerer Töne, wenn mehrere Noten gegen eine gesetzt werden.

Als Intervallen im Contrapuncte gibt Tinctor den Einklang, die kleine und groſse Secund,

die kleine und grofse Terz, die kleine und grofse (übermäfsige) Quart, die vollkommene, unvollkommene und übermäfsige Quint, die kleine und grofse Sext, die kleine und grofse Sept, und die vollkommene, unvollkommene und übermäfsige Octave. — Diese Intervallen werden in Con- und Dissonanzen, jene in vollkommene und unvollkommene eingetheilt. Von den vollkommenen können sich nicht mehrere, weder auf - noch absteigend folgen, was jedoch bey den unvollkommenen, den Terzen und Sexten der Fall ist. — Die Dissonanzen kommen höchstens in Durchgängen oder Rückungen (Syncopen) vor.

Der Kreis- oder Zirkel-Canon war zu Tinctors Zeiten schon allgemein bekannt. Man nannte ihn eine Regel, die versteckte Absicht des Componisten mit Scharfsinn zu errathen. Diese Regeln selbst aber waren nichts anders, als gewifse Worte oder Zeichen, die man über jene Noten schrieb, wornach sich die Folge-Stimmen zu richten hatten.

Da übrigens lange Zeit aus diesen musikalischen Kunststücken ein Geheimnifs gemacht wurde, so mögen sie wohl viel früher vorhanden gewesen seyn, ehe sie bekannt gemacht worden sind.

Das Wort Fuge war mit Canon von einerley Bedeutung und im Grunde nichts anders, als der Canon im Einklange. Von den verschiedenen Nachahmungen in der eigentlichen Fuge, welche einen freyeren und mannigfaltigeren Gebrauch von den canonischen Künsten gestatten, wuſste man in dieser Periode noch nichts.

Wir führen jetzt aus oben erwähntem Zeitpuncte (1440 — 1496) die ausgezeichnetsten Contrapunctisten an. Zuerst die Niederländer.

Jacob Obrecht (Hobrecht). Glarean schreibt ihm geniale Einbildungskraft, und seinen Compositionen Würde und Einfachheit zu. — Sein canonischer Satz ist übrigens schwerfällig und trägt so die Gebrechen dieses Jahrhunderts, in welchem man es in der Vereinigung mehrerer Stimmen noch nicht so weit gebracht hatte, eine der andern behülflich seyn zu lassen, um aus ihnen ein Ganzes zu bilden. Dazu fehlte es theils an Geschmack, theils an Gewandtheit in der Verwebung der Stimmen, mit deren Verbindung man schon zufrieden war, wenn sie ein recht gelehrtes Ansehen hatte.

In Productionen solcher musikalischen Kunststücke zeichnete sich besonders

Johann Ockenheim (Ockechem) aus. Seine contrapunctischen Compositionen glichen wahren musikalischen Räthseln, worin durch verhüllte Bedeutung der Noten Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten gehäuft sind, um dem Sänger das Lesen recht zu erschweren. In diesen canonischen Kunststücken scheint er originell und ohne Vorgänger gewesen zu seyn. — Seine Schlufsfälle treten, wie bey seinen Vorgängern weniger fühlbar hervor, auch war bey ihnen die Terz als unvollkommene Consonanz nicht üblich. Uebrigens verstand er sich wohl darauf, mehrere Stimmen aus einer einzigen herzuleiten.

Ein Schüler Ockenheims war

Giosquino del Prato (Jodocus pratensis). Dafs auch er gleich seinem Lehrer in die canonischen Spitzfindigkeiten vollkommen eingeweiht war, beweiset er in gar Vielen seiner zahlreichen Compositionen. Kein Componist war vielleicht so allgemein von gleichzeitigen und späteren Schriftstellern für den ersten und ausgezeichnetsten seiner Zeit gehalten, als Josquin. Er war von lebhaftem Erfindungsgeiste und kannte die Regeln des contrapunctischen Satzes sehr genau; es gab keine Gattung von canonischen Nachahmungen, die er nicht schon ausgeübt hat. Nur darf man auch in seinen künstlichen Ton-

verwebungen weder Gesang noch Charakter und Geschmack suchen. Auch er kämpfte noch mit Schwierigkeiten, doch besafs er schon mehr Gewandtheit und geniale Kraft, als seine Zeitgenossen, um sich von den schweren Fesseln der canonischen Künste nicht ganz niederdrücken zu lassen. Man findet daher Beyspiele bey ihm, worin er von der vollen Strenge canonischer Nachahmungen abgegangen ist, und sie nur periodisch angebracht hat. — Die Schlufsfälle treten jetzt, und selbst mit dem Gebrauch der Terz bemerkbarer hervor, doch in plagalen Cadenzen die kleine Terz ohne Erhöhung, Z. B.

♮ ♮ ♮ ♮
D. A. und nicht : D. A.

Mit Benedictus (vielleicht Benedictus Ducis) schliefst Forkel die Reihe dieser Componisten, obgleich nicht völlig ausgemacht, ob er ein Niederländer gewesen. Auch er war eine Zierde seines Zeitalters. Sein Satz ist, nach Burney, von reiner, leichter Harmonie mit einer angenehmen Verbindung der Stimmen.

Ueber die Behandlung des Textes in diesem Zeitraume überhaupt bemerken wir hier noch, dafs sie nur Nebensache war, da die künstliche Verwebung der Stimme allein schon die gröfste Aufmerksamkeit forderte, und das Drehen und

Winden der Töne, um zu rechter Zeit an gehöriger Stelle anzukommen, den freyen mit der Prosodie der Wörter übereinstimmenden Gebrauch der Noten durchaus nicht gestattete.

Diefs waren also die Häupter der Niederländer Schule, durch welche die Harmonie überhaupt, und ins besondere die canonischen Künste schon im fünfzehnten Jahrhundert theils bis auf einen gewissen Grad ausgebildet, theils immer mehr verbreitet wurden.

Fast zu gleicher Zeit mit ihnen thaten sich in Frankreich hervor:

Pierre de la Rue (Petrus platensis). Er war ein Zeitverwandter Josquins und fleifsiger Componist, ganz im Geiste und Charakter der vorhin erwähnten Schule.

Antonius Brumel, Ockenheims Schüler und Josquins Zeitgenofse, hatte sich in seines Lehrers contrapunctischen Labyrinth keines Wegs so verloren, dafs er es nicht vorgezogen hätte, mit einem gemäfsigteren Gebrauch jener Künste den Werth seiner Compositionen vorzüglich schon dadurch zu erhöhen, dafs er sich darin an passenden Stellen blofs des gleichen Contrapuncts bediente und jenen dadurch Mannigfaltigkeit und einen hohen Grad von Deutlichkeit verschafft hat.

Loyset Pieton, vielleicht noch älter, als die beyden vorhin genannten Meister; aber trotz seines hohen Alters so gemäſsigt künstlich in seinen Werken, von so edler Simplicität und so wahrem Ausdruck frommer Gefühle, daſs er schon darum, und weit mehr, als des bloſsen Gebrauchs canonischer Künste wegen zu den ersten Contrapunctisten jener Zeit gerechnet werden muſs.

Philipp Bassiron, von trocknem, ernsthaftem Style.

Roi, ein Zeitgenosse Ockenheim's.

Antoine Fevin (Feum), ein glücklicher Nachahmer Josquins.

Gaspar, einer der ersten Bearbeiter der Harmonie und der gefälligsten Componisten seiner Zeit.

Jean Mouton schlieſst endlich die Reihe der französischen Contrapunctisten dieses Zeitraums. Seine hinterlassenen Werke zeugen von Schwerfälligkeit und Ungewandtheit in der Behandlung der Stimmen. Sein Styl ist zwar einfach, aber auch höchst einförmig und arm an Modulation.

Auch die Deutschen blieben in dieser Epoche nicht zurück; unter die ältesten Contrapunctisten gehört:

Johann Godendach (Bonadies), Gafors Lehrer und Carmeliter-Mönch. Von seinen Werken ist nur ein zweystimmiges Kyrie von neun Tacten auf uns gekommen, woraus sich nicht wohl auf den Umfang seiner contrapunctischen Kenntnifse schliefsen läfst.

Heinrich Isaac reiht sich ihm zunächst an. Glarean rühmt von seinen Kirchengesängen, dafs sie vor allen andern durch seine Harmonien verschönert seyen. Er soll auch über eine lange, anhaltende Note die übrigen Stimmen gern in Bewegung gesetzt haben. Was uns von seinen Werken bekannt ist, so können sie den gleichzeitigen zwar nicht nachgesetzt, aber denselben auch nicht besonders vorgezogen werden.

In seinen weltlichen Liedern behauptet er dagegen einen Vorrang. Sein Gesang ist schön, klar und fliefsend, mit wohlgewähltem Rhythmus, und seine Harmonie so rein und zwanglos, dafs man glaubt den gebildeten Styl des achtzehnten Jahrhunderts zu hören.*)

*) Ist diese Behauptung nicht zu weit getrieben, so geräth man hier auf die Vermuthung, dafs man sich damahls bey Kirchengesängen des freyeren und gefälligeren Satzes absichtlich enthielt, weil man die Strenge des Contrapuncts und der übrigen Künste der Würde des Kirchenstyles angemessener fand.

Thomas Stolzer, Stephan Mahu und Heinrich Fink schliessen die Reihe der deutschen Contrapunctisten des fünfzehnten Jahrhunderts.

Stolzer hat eine noch sehr alte, verwickelte Notation, die Verwebung seiner Stimmen ist schwerfällig und hat den Schein, als sey er ihrer nicht mächtig gewesen. Theilweise findet man gerathene Stellen bey ihm, bisweilen auch Ausgezeichnetes; im Ganzen aber dürfte er sich über seine Zeitverwandten vom gewöhnlichen Schlage nicht erheben.

Mahu zeigt sich in Allem auf die vortheilhafteste Weise und verdient seines natürlichen Gesanges wegen dem Isaac an die Seite gesetzt zu werden. In seinen weltlichen Liedern findet man zuweilen die Tenorstimmen gleichsam als Cantus firmus, neben welchem die übrigen Stimmen sehr sangbar einhergehen mit reinerer Harmonie, reich und mannigfaltig moduliert und durch natürliche, nicht verkünstelte Nachahmungen vereinigt.

Heinrich Fink, ein gelehrter Contrapunctist, dessen Styl noch hart und unbeholfen ist.

In England fehlte es zwar nicht an alten, trefflichen musikalischen Schriftstellern, und es

gehören ihre öffentlichen Lehranstalten zu den frühesten, in welchen die Tonkunst mit grofsem Eifer und nicht ohne Erfolg betrieben wurde; auch der Gebrauch, den geschicktesten Tonsetzern die Doctorwürde zu ertheilen ist sehr frühen Ursprunges.

Indessen scheint es doch, dafs die Ausbildung des Contrapuncts seit Johann Dunstable in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts keine bedeutende Fortschritte gemacht hat, und dafs selbst, trotz eines Marbek, Tye, Tallis, Büll, Will und Bird, nach Tinctors Zeugnifs, darin Alles beym Alten geblieben ist. Die Proben der befsten, ältesten Contrapunctisten Englands fallen daher theils in den Anfang, theils tiefer in das sechzehnte Jahrhundert, wo wir der Letzteren auch erwähnen werden.

Das sechzehnte Jahrhundert war an musikalischen Componisten eines der fruchtbarsten. Ockenheim und Josquin hatten manche vortreffliche Schüler gebildet, die auf die weitere Entwicklung der Musik im sechzehnten Jahrhundert grofsen Einflufs hatten. Dazu kam noch die Erfindung der Buchdruckerkunst *) gegen die

*) Die erste musikalische Druckschrift ist Tinctors Deffinitorium vom Jahre 1483, doch ohne Noten. In des Priesters Hugo von Reutlingen (um 1332)

Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, die ihren Nutzen bald auf die Musik ausgedehnt und zur schnelleren Ausbildung und Verbreitung derselben nicht wenig beygetragen hat.

Billig eröffnet sich auch wieder mit den Niederländern die Reihe der Componisten des sechzehnten Jahrhunderts, nicht allein der Vortrefflichkeit wegen, womit Viele darunter sich besonders auszeichneten, sondern weil sie nach allen Richtungen hin zuerst den beſseren Geschmack verbreiteten, selbst nach Italien berufen,

---

Flores musicae omnis Cantus Gregoriani, gedruckt zu Augsburg 1488, finden sich die ersten Choral- und in Gafors Practica utriusque Cantus vom Jahre 1496 die ersten in Holz geschnittenen Figural-Noten. — Erst im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts erfand Ottavio Petrucci ordentliche Typen für Figural-Noten und gab damit 1503 einige Messen heraus, welchen bald darauf eine gröſsere Sammlung 1508 zu Venedig gedruckt, gefolgt ist. In den Jahren 1515 und 1516 erschienen aufs neue drey Bücher von Messen zu Fossembrone, und 1519 vier Sammlungen von lateinischen Motetten.

Nicht minder zeichneten sich (1532) die Deutschen zunächst aus, und druckten mit gar saubern und scharfen Typen. Ein Beweis hiervon ist Johann Frosch's opusculum rarum etc. das bey Peter Schöffer und Matthias Apiatius zu Straſsburg erschienen ist. Zu Nürnberg kam schon 1537 eine Sammlung vier, fünf und sechsstimmiger Musik-Werke, und 1544 zu Antwerpen eine andere im Drucke heraus.

dort durch Bildung trefflicher Schüler den Grund zur höchsten Blüthe des späteren Kirchen-Gesanges und der Musik überhaupt gelegt haben.

Wir erwähnen hier Mehrerer derselben, und zwar nach den sich folgenden Jahren ihrer Blüthe.

Johann Richafort (Ricciaforte 1500). Elziarius Carpentras (1509) und Mathaeus Lemeistre (1512). Adrian Willaërt (1520), hochberühmt und der Lehrer des Cyprian Rore, des Zarlino, Costanzo Porta und Francesco Viola. — Constantin Festa (1520), nach Burney der beſste Contrapunctist und ein Muster vor Palestrina. Nicolaus Gombert (1529), Josquins berühmter Schüler. Claudius Goudimel (1530), ein Fürst der Musik seiner Zeit. Dominicus Phinat (1530) steht Gombert würdig zur Seite. Rinaldo del Mel (1538). Jacob Arcadelt (1539), ein Schüler Josquins. Jacob Berchem (1539), einer der gröſsten und bewunderungswürdigsten Contrapunctisten. Hieronimus Vinders (1540). Cornelius Canis (1544), sinnreich. Philipp Verdelot (1544), sehr gerühmt. Thomas Crequillon (1550), ausgezeichnet. Clemens non papa (1550), sein Styl ist deutlich, seine Harmonie rein, seine Fugen Themen sind einfach und natürlich. Lupus

Lupi (1550). Petrus Massenus (1550). Lupus Helink (1550). Eustachius Barbion (1550). Hubert Waëlrant (1550). Dieser letzteren vier gedenkt die Geschichte mit Auszeichnung. — Petrus Heylanus (1554). Keiner verband vielleicht mit mehr Kunst so vielen Anschein von Leichtigkeit. — Josquin Baston (1556), für seine Zeit ungemein leicht, rhythmisch und melodisch. — Orlando de Lafso (1557), und Rudolph (1570) und Ferdinand (1588) dessen Söhne. Des Vaters werden wir am Ende dieser Reihe niederländischer Musurgen noch einmahl besonders erwähnen. Philipp de Monte (1521 † 1579), ein Schüler des grofsen Orlando. — Cyprian Rore (1559), Jacob Waërt auch Vaët (1560). Mancicourt (1560), einer der gröfsten Contrapunctisten, nebst mehreren Andern.

Doch aus Allen glänzt Orlando de Lafso als das gröfste Genie seines Jahrhunderts in Deutschland hervor, wie einst Palestrina in Italien zu ebenderselben Zeit. Er war 1520 (nach Andern 1532) geboren, und seit 1562 bis an sein Ende 1595 Capellmeister am Hofe des Herzogs Albert V. zu München.

Den Contrapunct im ganzen Umfange in seiner vollkommensten Gewalt, schrieb er eine fast unglaubliche Anzahl von Werken mit lateinischen, deutschen, italienischen und französischen Texten, die theils zu Venedig, Paris, Lyon, Antwerpen, Löwen, München und Nürnberg gedruckt, theils in Manuscripten auf der K. Hofbibliothek *) zu München vorhanden sind.

Aufser der allgemeinen Liebe und dem Enthusiasmus, welche Lafso durch seine Meisterwerke für die Kunst erweckte, ist ihm auch diese für so manche wesentliche Verbesserung und Vervollkommnung noch grofsen Dank schuldig.

Die Tactzeichen litten zwar schon früher eine Vereinfachung, allein man zählte dennoch bis auf die Zeiten Lafso's achtzigerley derselben. Die verschiedenen Tactarten reducierte er gerade

*) Diese Bibliothek verwahrt einen aufserordentlichen Schatz meistens alter Musikwerke aus dem fünfzehnten, sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderte, wohl an 30,000 Nummern. Unter den zahlreichen Werken Lafso's zeichnen sich vor Allem dessen sieben Bufspsalme, verschiedene andere Kirchengesänge nebst einigen Oden des Horaz, ein Manuscript auf Pergament in zwey Bänden aus, im Innern mit Hans Mielichs vortrefflichen Miniaturen reich geziert, in braunen Saffian gebunden, mit zwölf Pfund vergoldeten Silbers und Emaille von Aufsen tüchtig beschlagen. So ehrte Albert V. seinen Orlando,

zu auf zwey, die gerade (Tempus imperfectum) und die ungerade (Tempus perfectum.)

Welche Verbesserung durch ihn der Modulation zugegangen ist, sehen wir daraus, daſs er, nach Burney, der Erste war, der es wagte, die chromatischen Passagen einzuführen, um so die bisher bestandene Monotonie der Modulation immer mehr zu verdrängen.

Zu seinen beliebtesten Werken gehören wohl seine neunstimmigen Cantica und was er sonst noch für die Charwoche schrieb: Stabat Mater und Miſerere. Um diese Meisterwerke zu hören, strömten damahls die Fremden nach München, wie noch jetzt nach Rom, um dort bey Allegri's gefeyertem Buſsgesange sich tiefer Rührung hinzugeben.

Um Laſso's Styl nebst seinen Eigenthümlichkeiten näher hervorzuheben, wollen wir nur zwey seiner vorzüglichsten Werke ausführlicher erwähnen.

Zuerst sein Miſerere. Es ist im Verhältniſse zu Allegri's Miſerere mannigfaltiger, weil es mit jeder Strophe eine neue Melodie entwickelt; aber einfacher, als jenes von Leo, welches groſsen Theils mehr künstliche, contrapunctische Verwebungen enthält.

Lasso's Styl ist durchaus einfach, groſs und erhaben, fast immer Note gegen Note zu breiten Tonmassen verbunden. — Seine Modulation ist höchst eigenthümlich und von groſser Seltenheit. So weiſs er, zuweilen in entfernte Tonarten übergegangen, sich auf eine so frappante Weise, so kurz und unvermerkt — schlau und listig möchten wir lieber sagen — wieder herauszuwinden, daſs ein an unsere Harmonie gewöhntes Ohr davon völlig überrascht wird,

Wie er es dabey mit dem Ausdrucke gehalten, wie wahr und originell er ihn bezeichnet, davon gibt er im Tibi soli peccavi einen glänzenden Beweis. Wie treffend wiederhohlt er nicht dieses offene Geständniſs der Schuld dreymahl, und immer steigend im Ausdruck, immer nachdrücklicher, immer reuiger bekennend, damit ja dem zerknirrschten Gemüthe Gnade und Versöhnung werden möge. Wie psychologisch richtig aufgefaſst, wie wahr gefühlt! Wem wäre noch so Etwas eingefallen?

Die Chöre wechseln je zwey, der eine zu vier hohen zarten, der andere zu fünf gravitätischen Stimmen; in der letzten Strophe vereinigen sich beyde in einem höchst einfachen Wechsel zu einer Tonfülle, die das Gemüth mit

unwiderstehlicher Gewalt ergreift und hinnimmt. *)

So steht Lasso's Miserere mit seinen Eigenthümlichkeiten jenen des Allegri und Leo würdig zur Seite. Ermangelt es auch der Geschmeidigkeit des erstern; so liegt dieses offenbar in der früheren Zeit, die hiermit zwar das Höchste geleistet, ja in manchen Stücken selbst der späteren schon zuvorgeeilt, dennoch damit ihre Gebrechen nicht völlig überwinden konnte.

Von seinem achtstimmigen Magnificat im sechsten Tone führen wir nur Plan und Eintheilung an, weil wir dafür halten, daſs die geniale Kraft eines Künstlers dem Kenner auch ohne das Detail der Ausführung sich schon in der verstän-

* Den Genuſs dieses vortrefflichen Werkes verdanken wir der wiederhohlten Aufführung desselben in der St. Michaels Hofkirche zu München.

Schon seit mehreren Jahren beeifert sich dieser thätige Musikchor vorzüglich zu den geeigneten Zeiten des Advents, der Fasten und Charwoche ausschliesſend durch Productionen contrapunctischer Musik meistens aus dem fünfzehnten, sechzehnten und siebenzehnten Jahrhundert, nicht um das Alterthum modisch zu affectieren, sondern dem echten Kirchenstyle dadurch wieder auf die Bahn zu helfen; wie dieses aus der einsichtsvollen Wahl der Musikstücke, und deren geschmackvollen Ausführung deutlich zu erkennen ist.

digen und gründlichen Anlage seines Werkes hinlänglich bewährt.

Der Text besteht, wie bekannt, aus zwölf Versen, die Lasso unter folgende Stimmen in Massen verbunden, vertheilt hat:

Erster Chor: Choral im Tenor.
Zweyter Chor ohne Choral.
Erster Chor: Choral im Tenor.
Zweyter Chor ohne Choral.
Erster Chor: Choral im Baſs eine Quinte tiefer.
Beyde Chöre ohne Choral.
Erster Chor: Choral im Alt eine Quinte höher.
Zweyter Chor ohne Choral.
Erster Chor: Choral im Discante um eine Octave höher.
Zweyter Chor ohne Choral.
Beyde Chöre: Choral im Tenor.
Beyde Chöre ohne Choral.

Das Ganze bildet nur ein einziges Tonstück. Beym Schluſse jedes Chores fällt jedesmahl der folgende in die letzten Noten des vorhergehenden ein, so daſs Anfang und Ende beyder Chöre in einander schmelzen.

Den letzten Ton schlieſst er mit folgender ihm ganz eigenthümlichen Lage der Harmonie: F. c. f. a. c. f. a. c.

Auch unter den Franzosen thaten sich im sechzehnten Jahrhunderte mehrere verdienstvolle Tonsetzer hervor Clement Jannequin (1510) und Jean Courtois (1545), zwey der ausgezeichnetsten Contrapunctisten. Jean Guyon (1554); Claude de Sermisi (1554); Max. Guilliaud (1554); Pere Cadeac (1554); Villefort und Simon Boyleau; Claude le jeune († 1611), und mehrere Andere.

Deutschland hatte im fünfzehnten Jahrhunderte zu ausgezeichnete Männer, als daſs denselben im sechzehnten nicht eine noch gröſsere Anzahl auf der gebrochenen Bahn hätte folgen sollen.

Es thaten sich nach und nach hervor: Conrad Rein (1520); Ludwig Senfl (1530), ein Schüler Isaacs und seiner Zeit ein Fürst der Musik in Deutschland; Wilhelm Breitengasser (1530); Arnold Bruck (1534); Johann Crespel (1550), ein vorzüglich gelehrter und groſser Contrapunctist; Joachim Burk (1550); Cosmus Alderinus (1553), ein Schweitzer; Gallus Dreſslerus (1558); Ludwig Dasserus (1560); Joachim Knefelius (1570); Jacob Gallus — Hänl oder Händl — (1570), einer der gröſsten Contrapunctisten seiner Zeit; Lucas Oſsiander (1570);

Blasius Ammon (1570); Johann Eccard (1574), Lafso's würdiger Schüler; Jacob Reinerus (1579), ein Benedictiner-Mönch; Jacob Paix (1583), ein Augsburger; Leonhard Hafsler (1585), ein Nürnberger und Schüler Gabrieli's, und Jacob Meiland (1599), nebst vielen Anderen.

Die englischen Contrapunctisten, deren Blüthezeit aus dem Ende des fünfzehnten in den Anfang der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts fällt, sind William Stewark, Sheringham, Edmund Turges, Tutor, Gilbert Banester, Browne, Richard Davy, William Cornyshe der jüngere, Thomas Phelyppes und Robert Fayrfax. Des Letzteren, so wie seiner genannten Vorgänger und Zeitgenossen weltliche Compositionen können weder in Rücksicht auf Melodie und Rhythmus, noch auf Harmonie mit jenen von Heinrich Isaac und Stephan Mahu in Vergleichung kommen. Er scheint die Reihe der voranstehenden Tonsetzer dieses Zeit-Abschnittes zu schliefsen, da er ihre handschriftlichen Werke, von seinen Eigenen nicht merklich verschieden, zuletzt gesammelt haben soll.

An jene schlossen sich unmittelbar, zum Theile später an: John Taverner, John

Dygon, John Shephard und John Thorne.

Daſs die Musik in früheren Jahrhunderten auch schon in Spanien und Portugal Eingang gefunden haben müſse, ist ihrer allgemeinen Verbreitung in Italien, Frankreich, England, Deutschland und den Niederlanden wegen, und um so weniger darum zu bezweifeln, als auch im sechzehnten Jahrhunderte sich in Spanien und Portugal bewährte Contrapunctisten hervorgethan haben. Unter andern: Pietro Guerero zu Sevilla; Damian Goes, ein Portugiese und Freund des Erasmus; Christoph Morales; Diego Ortiz von Toledo; Ludovico da Vittoria ein vortrefflicher Harmonist und zuletzt Kapellmeister in München; Vicente, ein Portugiese, der lange in Italien gelebt; Fernandez Infantas, ein wichtiger Contrapunctist; deſsgleichen Antonio Calasanz, der lange in Italien gelebt; endlich Franc. de Salinas, dessen sieben Bücher von der Musik 1577 zu Salamanca im Drucke erschienen sind.

Doch von jetzt an — dem sechzehnten und den folgenden Jahrhunderten — wird Italien für die Musik das wichtigste Land und der Boden ihrer höchsten Blüthe, wie er es früher

ihrer ursprünglichen Keime gewesen war. Es umfaſst gleichsam, wenn wir so sagen dörfen, ihre beyden Extreme — Anfang und Ende.

Wie weit man in der Lehre der Harmonie zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in Italien gekommen war, sehen wir aus den theoretischen Werken des Franchinus Gafor, nahmentlich aus dessen Practica musicae.

Zuerst gibt er zwölf zum Contrapuncte brauchbare Intervalle vom Einklange bis zur Vigesime an, und gestattet den Gebrauch unvollkommener Consonanzen zum Anfange einer Composition. Er verbiethet dagegen mehrere unmittelbar auf einander folgende vollkommene Consonanzen, und zählt dazu den Einklang, die Octave oder Quintadecime, die Quint oder Duodecime. — Zwischen vollkommene Consonanzen einerley Art will er eine unvollkommene gesetzt wissen. — Mehrere vollkommene Consonanzen von verschiedener Art können auf einander folgen. — Zwey vollkommene Consonanzen einerley Art können in Gegeneinander Bewegung hinter einander gesetzt werden. Die verschiedenen Stimmen eines Gesanges sollen überhaupt sich gegen einander bewegen. — Dann lehrt er die Fortschreitungen aus unvollkommenen Consonanzen in vollkommene mit verschiedenen Bewegun-

gen der Stimmen. — Jeder Gesang soll mit einer vollkommenen Consonanz geschlossen werden. Hierauf gibt er Beyspiele vom vorsichtigen Gebrauche der Dissonanzen im Contrapuncte, und erlaubt sie im Allgemeinen nur in Rückungen (Syncopen) und im Durchgange, u. s. w.

Endlich gibt er im letzten Capitel mehrere Regeln, die theils den Ausdruck des Gesanges nach dem Inhalte des Textes, theils auch das äufsere Benehmen des Sängers betreffen, und wovon die Meisten noch in unsern Zeiten anwendbar sind.

Man sieht hieraus, wie die Kunst des reinen Satzes durch Gafor's Bemühungen zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in Italien um einige Schritte weiter gebracht war. — Von jetzt an strebt sie ihrer höchsten Ausbildung unaufhaltbar entgegen.

Unter Italiens älteste Heroën im Contrapuncte zu Anfang dieses Jahrhunderts zählt man Annibale Patavinus, er blühte etwa um 1510, und war ein grofser, ausgezeichneter Meister im Contrapuncte; Giovanni Animuccia (bl. 1520), einer der ehrwürdigsten Väter und Kapellmeister an der Peterskirche zu Rom; Alphonso della Viola, (blühte um 1541); Francesco della Viola, ein Schüler Will-

aërts. Costanzo Porta (bl. 1546 — 1596), ein hochberühmter Franciscaner - Mönch, den Arisius „Musicorum omnium praeter invidiam facile principem" nennt. — Giuseppe Zarlino, ein Venezianer, der um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts blüthe und 1599 gestorben ist. Er war ein Zeitgenosse Palestrina's und mit Costanzo Porta ein Schüler des berühmten Willaërt. Als Schriftsteller und Componist gleich berühmt, dem auch das Verdienst der Ausmittlung des wahren Verhältnifses der grofsen und kleinen Terz zugeschrieben wird. Giovanni Pietro Aloisio Prenestino (da Palestrina, geb. 1529 † 1594), auf den wir vorzugsweise noch einmahl zurück kommen werden. Annibale Melone (bl. um 1550), ein grofser Theoretiker und Contrapunctist; Vicenzo Ruffo (bl. um 1553), Giovanni Vicenzo Pinelli (geb. 1535), ein Schüler des berühmten Philipp de Monte. Claudio Merulo und Antonio Scandelli (beyde um 1578); Gioanbattista Pinelli blüthe mit Gioan Bernardino und Gioan Maria Nanini um 1580. Letzterer war Allegri's Lehrer und mit Palestrina zugleich ein Schüler des Rinaldo del Mel. Endlich am Schlufse des sechzehnten Jahrhunderts Paolo Quagliati (1600),

ein Römer, der sich um die Vebesserung des damahls beliebten Madrigalstyles sehr verdient gemacht, auch statt der zu dieser Zeit in der Kirche üblichen fugierten Motetten, Solo- und zwey bis vierstimmige Gesänge eingeführt hat, die dann mit vollstimmigen einfachen oder doppelten Chören schlossen.

Durch Palestrina erhielt die Kirchenmusik in Italien um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts einen so hohen Grad der Ausbildung, daſs sie von jetzt an als das Muster des wahren Kirchenstyles zu betrachten ist. Die contrapunctischen Künste, und eine gänzliche Vernachläſsigung des Textes hatten bisher darin so überhand genommen, und die Harmonie war ihres rührenden Einfluſses auf das Gemüth so völlig beraubt, daſs Papst Marcellus II. im Begriffe stand, alle Kirchenmusik als zwecklose, ihrer eigentlichen Bestimmung widersprechende Künsteley aufzuheben.

Dieſs bewog damahls (1555) den sechs und zwanzigjährigen Palestrina zur Composition einer Messe, wodurch er beym Papste die Kirchenmusik in ihren verjährten Rechten zu erhalten suchte. Es gelang ihm auch durch hohe Symplicität und den ernsten, feyerlichen Gang seiner

Harmonie, den Vater der Kirche auf andere Gesinnungen zu bringen.

Palestrina's Kirchenstyl ist durchaus deutlich und von erhabener Schönheit. Jedes seiner Werke ist mit der gröſsten Einsicht und Genauigkeit geschrieben. Seine vortreſſlich wechselnden Chöre, wovon meistens ein jeder für sich ein Ganzes macht, winden sich, wie zu einem anscheinend verwirrten Dialoge mit so vieler Kunst durch einander, daſs man das Ineinandergreifen und Verschmelzen so vieler Stimmen zu einem harmonischen Ganzen nicht genug bewundern kann. — Den Mangel an Melodie, welche unter so viele Stimmen vertheilt stets ohne auffallende Wirkung bleiben muſs, so wie die Sparsamkeit ihrer Modulationen suchte Palestrina durch die breiten Massen seiner reinen, ergreifenden Harmonie zu ersetzen, womit er jederzeit den geeigneten, zuweilen tief rührenden Ausdruck verband. — Ein Beyspiel davon gibt uns sein Gesang auf die Worte: Et inclinato Capite emisit spiritum, in einem seiner vortreſſlichen Responsorien für die Charwoche.

Mit Recht wird er als der Vater der Harmonie und Wiederhersteller der Kirchenmusik geachtet.

Ehe wir zu den Fortschritten der Kirchen-Musik im siebenzehnten Jahrhundert übergehen, erlauben wir uns noch über ihren eigenthümlichen Zustand im sechzehnten Jahrhunderte folgende Bemerkungen zu machen.

Schon im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts wurde durch Giovanni Animuccia eine eigene Art von Musik in die Kirche eingeführt, die sich von dem älteren Style wesentlich unterscheidet. Es hielt nähmlich Filippo Neri damahls am Abende jedes Sonntags in der Chiesa nuova zu Rom geistliche Gespräche (Oratorien); um diese nun für die Zuhörer anziehender zu machen, verband Animuccia Musik und Gesang damit, und liefs, um dem Ganzen noch mehr Interesse zu geben, dann und wann in den wechselnden Stanzen und Dialogen eine schöne Stimme oder einen Lieblings-Sänger allein hören.

Man kann füglich dieses Verfahren als den entferntsten Ursprung des heutigen Oratoriums betrachten.

Die zweyte Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts war die Zeit der höchsten Blüthe des Contrapuncts. — Die Tactzeichen wurden aufs neue und um ein Beträchtliches vereinfacht, viele räthselhafte Abkürzungen ausgeschieden, die Terz

am Ende häufig gebraucht, und in plagalen Cadenzen die kleine Terz am Ende erhöht. — Die Künste der Fugen kamen in mäfsigere und zweckmäfsigere Ausübung, der Text ward besser unterlegt, obgleich nicht selten noch lange Noten in guten Tacttheilen auf kurze Sylben gebraucht wurden. Man fieng an, den Sinn des Textes allenthalben mehr zu berücksichtigen, selbst mit Spuren von ästhetischer Behandlung desselben.

Man geht nicht zu weit, wenn man unserm Orlando de Lafso diese Neuerungen zuschreibt, die zuerst durch Palestrina's Verdienste um die Deutlichkeit des Styles noch besonders vermehrt wurden.

Aufser dem römischen Choral ward noch der Falso bordone, wenn auch früher schon in Anregung, doch jetzt immer mehr in Ausübung gebracht. — Des Contrapuncts sopra il canto fermo bediente man sich bey Psalmen, Antiphonen und dem Introitus, und im Contrapunto fugato wurden Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei und viele andere Motetten geschrieben. — In noch einfacherem Style setzte man Miferere und Stabat Mater, den Passion und die Responsorien für die Charwoche, worin man höchst selten und selbst dann nur auf kurze Nachahmungen stöfst. Das diatonische Klangge-

schlecht war dabey das herrschende, man wich höchstens nur auf kurze Zeit in nächstverwandte Tonarten aus, damit einem gröfseren Sänger-Chor, worunter sich auch schwächere fanden, nicht zu grofse Schwierigkeiten zu bekämpfen blieben.

Doch machte die weltliche Gesangmusik (das Madrigale) hiervon eine Ausnahme. Hier sangen nur wenige und die befsten Sänger. Man erlaubte sich darum auch mehr Freyheit im Wechsel der herrschenden Tonart, nur kurze Sätze und Nachahmungen, mehr Mannigfaltigkeit durchaus und mit wesentlicher Berücksichtigung des leidenschaftlichen Ausdrucks der Worte.

Was nun noch das Besondere der Harmonie in diesem Jahrhunderte betrifft, so waren vorzugsweise die harten und weichen Dreyklänge, wenige Sextaccorde nebst den Dissonanzen, die, aufser den durchgehenden, immer gebunden (syncopiert) wurden, üblich.

Es ist nicht zu läugnen, dafs die vielen Dreyklänge der älteren Musik einen gewifsen Charakter von Steifheit geben, besonders weil oft unserm Ohr widerstrebende, heut zu Tag für fehlerhaft erkannte Tonfolgen darin vorkommen. — Sie gewann aber auch eben durch die Selbstständigkeit der Harmonie jener Dreyklänge mehr Kraft und Würde, als die neuere Musik

durch ihre vielen, nebst den harten und weichen Dreyklängen und ihren Umwendungen, gebrauchten Accorde, die hauptsächlich nur als Leit- und Zwischenaccorde anzusehen sind, die durch ihr Streben nach Auflösungen weit matter und weicher klingen, als jene noch unbehülflichen Massen des sechzehnten Jahrhunderts.

Das siebenzehnte Jahrhundert zeichnet sich durch neue Zuthaten aus. In den Verlauf der ersten Hälfte desselben fällt bereits der allgemeine Gebrauch der für den in der Folge immer reicheren, verwickelteren Gang der Melodie nöthigen Tactstriche, und zwar in allen Stimmen, nachdem sie gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts nur erst in der Grundstimme eingeführt waren.

Eine weitere, wichtige Erfindung in eben dieser Zeit (1605 — 1615) war die des von dem Gesangbaſse verschiedenen figurierten (bezifferten) General-Basses (Basso continuo) durch Ludovico Viadana, einen Mayländer.

Palestrina's Geist ging zwar auf das siebenzehnte Jahrhundert über; aber die Formen, in welchen er sich nach und nach in den musikalischen Werken dieser Epoche zeigte, waren nicht durchgängig mehr dieselben seines Jahrhun-

derts. Zwar bediente man sich bisher immer noch des Contrapuncts und der strengeren Fuge; allein bald nach der Einführung des General-Basses wurde auch die Begleitung der Instrumente auf die Kirchenmusik angewandt, ob sie gleich nur von Note zu Note mit der Singstimme ging, bloſs zur Verstärkung ihrer Wirkung. — An die Stelle der von jetzt an, und in der Folge immer seltener werdenden streng contrapunctischen Verwickelungen traten kürzere Sätze, ein jeder und selbst die kürzesten mit einer eigenen, oft halben oft ganzen Cadenz versehen.

Wir wollen hier nur vorläufig erinnern, daſs dieſs Alles eine Folge des Opernstyles war, von dessen Erfindung und Entwickelung wir weiter unten Meldung thun werden.

Zu den gefeyerten Helden im Kirchensatze der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts gehören Paolo Agostini, Francesco Foggia, Orazio Benevoli und Gregorio Allegri da Correggio; sie blühten gleichzeitig. Diesen folgten in der zweyten Hälfte die beyden Bernabei, Ercole (starb um 1690) und Giuseppe Antonio (geb. 1643), Vater und Sohn; Tomaso Bai, und Antonio Caldara.

Paolo Agostini, († um das Jahr 1660), war einer der gelehrtesten und sinnreichsten Kirchencomponisten seiner Zeit, dessen Werke sowohl was Melodie als Harmonie betrifft, nach des Pater Martini Zeugnifs, den Kenner in Staunen und Verwunderung setzen.

Francesco Foggia, (geb. 1604), wird seines grofsen und erhabenen Styles wegen noch in seinem achtzigsten Jahre, etwa um 1684, von Antimo Liberati die einzige Stütze der wahren Kirchenmusik genannt.

Orazio Benevoli, (geb. 1602), besafs die tiefsten Kenntnifse aller Eigenschaften des Contrapuncts, doch ohne verkünstelte Anwendung derselben. Er vermeidet schon die strenge, regelmäfsige Fuge und läfst gern mit neuen Worten neue Subjecte eintreten, die er leicht und fliefsend zu verbinden weifs mit dem richtigsten Gebrauche der Con- und Dissonanzen.

An beyden Bernabei rühmt schon Hasse den grofsen Umfang harmonischer Kenntnifse und deren richtigen Gebrauch, wobey er aber in der Melodie und Modulation dem Sohne den Vorzug gibt.*)

*) Von diesem sagt auch der gelehrte Pater Martini: „In prova del suo gran merito basta il sapere, ch'egli fu successore d'Ercole suo Padre in qualità die Mae-

Tomaso Bai, (geb. um 1650), der Verfasser des Miserere in der päpstlichen Capelle am grünen Donnerstag. Er war einer der gröſsten Meister in der musikalischen Prosodie, d. h. im richtigen Accent der Worte, auf die er seine Noten mit solcher Genauigkeit setzte, daſs beym Singen dieses Psalmes ganz dasselbe Verhältniſs der langen und kurzen Sylben, wie nur immer beym Lesen beobachtet werden muſs.

Antonio Caldara, (geb. um 1670), gehört unter die ausgezeichnetsten Componisten seiner Zeit, der sich in einer ausdrucksvollen Melodie und einer dem Charakter des Gesanges entsprechenden Begleitung besonders hervorthat.

Doch unter den genannten groſsen Meistern dieses Jahrhunderts glänzt Gregorio Allegri*), ein Stern erster Gröſse am römischen Kunsthimmel, wie ein Jahrhundert früher Palestrina unter seinen Zeitgenossen, mit dem er hinsichtlich der erhabenen, würdevollen Ein-

---

stro di capella di chiesa e di Camera del Sereniſsimo Elettore di Baviera. E'noto ad ognuno quanto siasi mai distinta la Corte di Baviera nel genio e nel vanto d'avere al suo servizio i più eccellenti Profeſsori di Musica, e singolarmente i più rinomati Compositori d'Europa."

Sagg. prat. p. 127.

*) Er starb am 18. Febr. 1640 und liegt in der chiesa nuova, vor der Capelle des heiligen Filippo Neri,

fachheit der reinsten Harmonie ganz auf gleicher Stufe steht.

Sein Miserere ist wohl sein vorzüglichstes Werk, vielleicht weniger künstlich, aber eben darum um so kunstreicher, wenn wir anders auch hier die Kunst nicht in die Wissenschaft allein und den prahlerischen Aufwand aller in ihrem Reiche liegenden contrapunctischen Gelehrsamkeit, sondern, wie es einem ästhetischen Werke ziemt, in die ruhige harmonische Entwickelung eines gefühlreichen Ganzen setzen, wobey unser Ohr nicht mehr materielle Töne hört, sondern diese mit den in uns geweckten Empfindungen zugleich in eine Harmonie zusammen klingen. Diefs dünkt uns die wunderbare Kraft der Harmonie dieses Miserere, dafs sie zugleich unser Inneres mit sich dahin nimmt und in sich auflöset, in dieses setzen wir ihren wesentlichsten

dem allgemeinen Begräbnifs-Orte der Sänger der päpstlichen Capelle begraben, wo wir folgende ungemein schöne Grabschrift lasen:

Cantores pontificii
ne, quos Vivos
Concors Melodia
junxit,
Mortuos Corporis
Discors Resolutio
Difsolveret,
Hic una Condi
Voluere.
Anno 1640.

Charakter, aber auch die gröſste und schwerste Kunst.

Und wodurch ward diese Wirkung erzielt? Durch klare, deutliche Auseinandersetzung aller Theile mittels einer mäſsigen aber gewichtigen Anzahl von Noten ohne Mangel, ohne Ueberfluſs, aber jede an ihrer rechten Stelle mit richtig modulierten und eben so richtig abgemessenen Klängen, die anfänglich zu einzelnen für sich bestehenden Chören verbunden, am Schluſse sich in den gewaltigen Strom einer einzigen breiten Tonmasse zu einer unwiderstehlichen Wirkung ergieſsen.*)

Daſs aber auch von der groſsartigen und präcisen Ausführung dieses Tonstückes ein groſser Theil seines Zaubers herrühre, dessen darf wohl nicht zum zweyten Mahle erwähnt werden.

Es dürfte nicht ohne Interesse seyn, über die Art, wie die Sänger der römischen Schule gebildet wurden, hier noch den Angellini Bontempi zu vernehmen. — „Die Sänger — sagt er — waren verbunden, sich täglich eine Stunde in schweren Intonationen zu üben, um eine Leichtigkeit in der Ausführung zu erlangen. Eine Stunde ward zur Uebung des Trillers angewiesen; eine andere zu geschwinden Passagen; eine andere zur Erlernung der Litera-

*) Vergl. Th. 2. S. 211. u. f.

tur und noch eine andere zur Bildung des Geschmackes und Ausdrucks; Alles in Gegenwart des Meisters, der sie anhielt vor einem Spiegel zu singen, um jede Art von Grimasse etc. zu vermeiden.

Des Nachmittags wurde eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles verwendet, eine andere auf den einfachen Contrapunct; eine Stunde auf Erlernung der Regeln und derselben Ausübung auf dem Papiere; eine andere auf die Literatur und die übrige Zeit auf Klavierspielen, auf Verfertigung eines Psalms, einer Motette, eines Liedes etc., wie es dem Genie des Schülers gemäſs war.

Oefter sangen sie auch gegen das Echo, um an den Antworten desselben ihre eigenen Fehler kennen zu lernen.

Auſser dem wurden sie entweder in den Kirchen zu Rom zum Singen bey öffentlichen Musiken gebraucht, oder ihnen dahin zu gehen erlaubt, um die groſsen Meister zu hören, die unter Urban VIII. (1624 — 1644) geblüht.

Ueber die innersten und nützlichsten Geheimniſse der musikalischen Kunst hielten die Meister selbst Vorlesungen."

Nur hieraus ist es begreiflich — sagt Burney — wie die Harmonie des Gesanges in der päpstlichen Kapelle bis zu diesem hohen Grade

von Vollkommenheit gebracht werden konnte. Denn so, wie keine Fehler durch künstliche Töne bedeckt wurden, so wurden auch keine Schönheiten versteckt oder verdorben. Man schätzte die Würde der Komposition und den Anstand und die Simplicität des Vortrages. Man gab der Eitelkeit und Thorheit der Sänger nicht den mindesten Anlaſs durch ungeschickte Prahlerey mit Talenten nach Beyfall zu streben, die auf dem Theater bezaubern mögen, aber für den Ort und die Würde des Kirchengesanges sich sehr übel schicken. Bey dem Vortrage der Vocal-Musik, wo unter die Stimmen die Melodie auf gleiche Art vertheilt ist, muſs der einzige Ehrgeitz eines Jeden auf die glückliche Ausführung des Ganzen gerichtet seyn. Der Starke muſs dem Schwachen aufhelfen; und so verschieden die Stimmen auch sind, so soll doch das Ganze von einer anscheinenden Einheit nicht viel mehr unterschieden seyn, als die harmonischen Accorde von einem einzelnen Tone, die prismatischen Farben von einem einzelnen Lichtstrale verschieden sind. — Ein Chor soll nichts Anders seyn, als viele Töne, die aus einem einzigen Organe herkommen.

Dieſs Alles hat uns Burney aus der Seele geschrieben, und wir haben nichts hinzuzusetzen, als daſs es heut zu Tage mit dem Gesange auch auſser der Kirche um kein Haar besser, doch, wie sie glauben, Alles weit besser ist. Aber Worin? Variazionen, Rouladen, Triller und Passagen die Menge, auch da und dort einen tüchtigen Virtuosen, eine Virtuosinn im Gesange; aber bey Allem dem keinen Kerngesang, keine Stimme, die den Ton männlich zu tragen und auszuhalten weiſs; keinen gründlich gebildeten, schulgerechten Sänger; keinen Künstler; kurz überall nur Flitterputz, keine Kunst.

Mit diesem Zeitraume scheint uns die blühendste Epoche des Kirchenstyles der römischen Schule sich zu schlieſsen, und einer neuen, der neapolitanischen Platz zu räumen, die jetzt, von der zweyten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts an, für die Folge in jeder Hinsicht eine der merkwürdigsten wird; wobey wir zugleich nicht unbemerkt lassen können, daſs nun der Einfluſs des Opernstyles auf die Kirchenmusik immer fühlbarer zu werden anfängt, da die meisten Compo-

nisten dieser Schule, von welcher eigentlich das dulce Melos in der Musik ausging, sich zugleich in die Kirchen- und Opernmusik getheilt haben.

Alefsandro Scarlatti, geboren zu Neapel 1650, scheint wohl den Grund dazu gelegt zu haben. Er war ein Schüler Carifsimi's, im Contrapuncte tüchtig erfahren und nach Hasse und Jomelli einer der gröfsten Meister in der Harmonie und Kirchen-Composition von ganz Italien. Er brachte den Gesang in besondere Aufnahme, bediente sich zuerst in seinen Kirchen-Cantaten (Oratorien) mit Wirksamkeit der Instrumental-Musik und machte vor Andern darin von der Arie und den obligaten Recitativen einen angemessenen Gebrauch.

Auf Scarlatti folgten Nicolo Porpora, Leonardo da Vinci, Francesco Durante und Leonardo Leo, alle im Contrapunct wohl erfahren.

Porpora geb. 1685 eröffnet die Reihe der Kirchen-Componisten im achtzehnten Jahrhundert. — Nebst dem erwarb er sich die wesentlichsten Verdienste um die Gesanglehre. Er gab der Arie eine bessere Form und lehrte einen richtigen Vortrag der Worte im Recitativ.

Vinci, geb. 1690, soll zuerst das Recitativ mit Instrumenten begleitet haben. Seinen Arien fügte er kleine Ritornelle bey. Sein Gesang ist ernst und erhaben, oder sanft und zärtlich, wobey er stets mahlte und den Ausdruck der Natur selbst darzustellen gesucht hat.

Durante, geb. 1693, wohl der fleifsigste Kirchen-Componist dieses Jahrhunderts. In seinen Cantaten und Oratorien, gröfstentheils zu vier obligaten Stimmen, bemerkt man die Vertheilung eines gleich schönen Gesanges unter die Stimmen mit grofser Harmonie und Stärke des Zusammenklanges. Dagegen ist aber seine eigentliche Kirchenmusik, besonders was er für die Charwoche zu Rom gesetzt hat, im alten durchaus contrapunctischen Style gearbeitet, reich an Fugen und gelehrten Modulationen. Hierauf mag wohl Hasse vorzüglich sein Urtheil gegründet haben, wenn er sagt, dafs Durante trocken und barok sey.

Leonardo Leo, geb. 1694, ragt aus Allen hervor; er ist der Held der Kirchenmusik in diesem Jahrhunderte. — Sein Miferere alla Capella für acht Stimmen in zwey Chören hat ihn unsterblich gemacht. Dieses Tonstück drückt nur eine einzige grofse Empfindung aus, und es ringt

darin das Herz im Gefühle schwerer Schuld durch Reue nach Gnade und Versöhnung.

Der musikalische Ausdruck in den Versen: Cor mundum crea in me deus, und: Quoniam si voluisses Sacrificium etc., dann Sacrificium deo spiritus contribulatus, Cor contritum et humiliatum Deus non despicies, ist unendlich tief und jedes fühlende Herz ergreifend. — Reichthum der Harmonie, tiefe Kenntniss und richtige Wahl der wirksamsten Accorde, edle Verzierung durch ungekünstelte, einfache Modulationen, die mit jedem neuen Verse, mit jedem neuen Gedanken neu wiederkehren mit wechselndem Vollklang der Chöre zählen wir mit zu den wesentlichsten Vorzügen dieses erhabenen Werkes, womit Leo noch besondere Gründlichkeit und Correctheit des Styles verbindet.

Man hält dafür, dass er die grosse Periode der italienischen Musik geschlossen und die schöne begonnen hat.

Francesco Feo blühte um 1725 und war einer der grössten Neapolitaner für Kirchen- und Opern-Musik. Alle seine Werke tragen den Stempel der Meisterhand. Er war ein reiner, correcter Contrapunctist, voll Feuer und Erfindung mit sprechender Melodie und glücklichem

Ausdruck der Worte. Ein glänzendes Talent in der Bearbeitung der Instrumental-Begleitung und besonders der Blasinstrumente, wovon er in einer zehnstimmigen Messe zuweilen ein eigenes Orchester gegen das Orchester von Saiteninstrumenten einführt.

David Perez, geb. 1711, wollen wir hier noch anreihen. Bey vieler Zierlichkeit und Geistes-Originalität, doch nicht ohne zuweilen vorkommende Vernachläſsigung des Rhythmus, will man in seinem Kirchenstyle Mangel an Gewandtheit im contrapunctischen Satze bemerken.

Wenn Scarlatti, Porpora, Vinci und Leo durch ihre Werke und Beyspiele auf die Ausbildung der Musik ihres Jahrhunderts gewirkt haben, so war es Durante zunächst, der durch Unterricht eine eigentliche Schule gebildet hat, aus welcher ein Pergolese, Jomelli, und noch mehrere andere, die wir weiter unten anführen werden, hervorgegangen sind.

Giambattista Jesi (Pergolese, geb. 1707 † 1737) war weder von groſsem Umfange des Genies noch der Kraft und Stärke, aber darstellend bis in's Feinste, einfach, wahr, lieblich und voll Anmuth, ohne künstlichen Aufwand im Gesang, wie in der Instrumental-Begleitung. — Das Groſsartige stürmender Leidenschaften zu

schildern lag nicht in ihm; er ist der Mahler tiefer Leiden für leidende, gefühlvolle Seelen.

Diese Individualität Pergolese's mag wohl ihren Grund darin gehabt haben, daſs er von Jugend auf eine schwächliche Gesundheit genoſs, und in den letzten Jahren beständig am Rande des Grabes schwebte. In diese Epoche fällt auch sein Stabat Mater, ein Meisterstück seiner Art und heut zu Tage noch und für alle Zeiten; voll frommer Salbung. Der Schluſs: Fac, ut animae donetur Paradisi Gloria, ist brünstiges Bitten und heitere Zuversicht, ergreifend und erquickend zugleich.

Zu seinen Eigenthümlichkeiten zählen wir, daſs er beym ungeraden Tacte auf den schlechteren Tacttheil oft einen pathetischen Accent legt, nicht ohne Absicht, den Ausdruck dadurch zu verstärken. Dieser Eigenthümlichkeit wegen glauben wir Pergoleſe gegen früheren Tadel um so mehr in Schutz nehmen zu können, als die innere Quantität der Noten nicht aufgehoben wird, wenn auch der äuſsere Werth derselben ihr zu widersprechen scheint. — Vielleicht dürfte er darin eher Tadel verdienen, daſs er sich häufigere Vernachläſsigung des Rhythmus und fühlbaren Mangel an Kenntniſs der Harmonie zu schulden kommen lieſs, übrigens unbe-

schadet des ästhetischen Werthes seiner Composition.

Nicolo Jomelli, (geb. 1714 † 1774), gehört zu den besten Componisten des achtzehnten Jahrhunderts. Er war reich an grofsen Ideen, die er mit Geschmack und Gelehrsamkeit, oft mit fremden, ungewöhnlichen Gängen der Harmonie ausgeführt, und seinen vortrefflichen Ausdruck mit sparsamer aber wechselnder Instrumental-Begleitung verstärkt hat. — Dafs er auch im strengen Kirchensatze (alla Capella) wohl erfahren gewesen, beweiset sein veni sancte Spiritus, blofs für Singstimmen, das noch jetzt nebst einem achtstimmigen Miferere in der päpstlichen Capelle des Vatikans aufbewahrt wird.

Von diesem Zeitraume an gewann der Kirchenstyl eine von dem älteren wesentlich verschiedene Gestalt.

Man war zwar schon früher von der lobenswerthen Gewohnheit der Kirchenmusik für blofse Singstimmen nach den strengen Regeln des Contrapuncts nach und nach abgegangen, hatte da und dort in Oratorien und Cantaten eine leichte Instrumental-Begleitung mit aufgenommen, das Recitativ und selbst die Form der Arie darin eingeführt; doch jetzt, wo die Melodie allmäh-

lig ihrer höchsten Ausbildung unaufhaltsam entgegen strebte, und ihres freyeren gefälligen Gesanges wegen gleichsam ein Uebergewicht über die strenger gebundene Harmonie erhielt, wo zugleich der Geschmack für eine immer reichere und brilliantere Instrumentierung überhand nahm, und eine mannigfaltigere Kolorierung des Gesanges übermäſsigen Beyfall fand, suchte man, unschicklich genug, diesen Geist, jetzt mehr als zuvor, mit der Kirchenmusik zu verbinden, und sie so um ihre frühere Würde und ihren eigenthümlichen Charakter zu bringen.

Je mehr der gefälligere Opernstyl in Aufnahme gekommen war, desto weniger Reitz hatte die ernstere Kirchenmusik. Man strömte zu den Theatern und vernachläſsigte die Kirche. Die Componisten fanden dort reichere Belohnung, rauschenderen Beyfall, ausgebreiteteren Ruf; darum wandten sie jetzt auch ihr Talent vorzüglich und fast ausschlieſsend der Oper zu, die Kirchen-Musik ward immer stiefmütterlicher behandelt, und um ihr mehr Reitz und Gefälliges zu geben, mehr oder weniger im Style der Oper verfaſst.

Wir werden weiter unten noch einmahl auf diesen Gegenstand zurückkommen, wenn wir von dem Ursprunge und der Entwicklung der Oper das Nöthige sagen werden.

Jetzt kehren wir wieder zur zweyten Hälfte des siebenzehnten in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts zurück, um während dieser Zeit den Zustand der Kirchenmusik, auch außer der Neapolitanischen Schule, in andern der vorzüglichsten Städte Italiens und dann noch einmahl selbst außer Italien zu berücksichtigen.

Giacomo Perti, (1656 zu Bologna geboren), ist einer der größten Kirchencomponisten dieses Jahrhunderts und noch bis auf unsere Zeit. Er bleibt in seinen Werken ein Muster des älteren Styles, besonders im achtstimmigen Satze, wozu mit Recht auch sein Adoramus zu vier Stimmen gezählt wird.

Giambattista Martini, ein Franciscaner-Mönch zu Bologna 1706 geboren und Perti's Schüler. Vielleicht der gründlichste und gelehrteste Theoretiker, den es je im Fache der Musik gegeben hat, dem eine unerschöpfliche Quelle von 500 Manuscripten und 17000 Bänden nebst einer unglaublichen Menge von Musikalien als Eigenthum zu Geboth stand. Als Practiker wird er mit Recht unter die erfahrensten Contrapunctisten gezählt mit tiefer, gründlicher Einsicht in die Werke der Alten und geprüfter Kenntniß ihres inneren klassischen Werthes. Er

starb 1784. Mit Ehrfurcht nennt die Geschichte seinen Namen.

Pietro Alefsandro Pavona blühte wahrscheinlich um 1770 zu Bologna, ein trefflicher Contrapunctist und Freund des canonischen Satzes, worin er zwischen der älteren Strenge und dem spätern freyeren Style eine glückliche Mitte hält. Sein Satz ist klar, harmonisch, verständlich und fliefsend. *)

Antonio Lotti studierte 1684 den Contrapunct zu Venedig, und ist dort als das Haupt der Musik dieses Zeitraums zu betrachten. Burney spricht mit Nachdruck von einer Messe dieses Meisters, und Hasse, hier wohl der competenteste Richter, rühmt an seinen Werken

*) Diefs ist Alles, was wir von diesem schätzbaren Kirchencomponisten, den wir vergebens in Gerbers und andern Tonkünstler Verzeichnifsen gesucht haben, anführen können. Wir motivierten unser Urtheil über ihn nach seinen zu Bologna 1770 gedruckten vier kleineren vierstimmigen Messen, die im Besitze des Hrn. Hofcapellans und Hofpredigers Hauber in München uns zum ersten Mahl zu Gesicht und Gehör gekommen sind.

Dieser eifrige Sammler alter Kirchenmusik besitzt deren gröfstentheils aus den früheren Jahrhunderten gegen 2000 Numern, und darunter manches seltene, unbekannte, nirgends verzeichnete Werk, theils gedruckt, theils in Manuscript und selbst in Original-Sparten.

Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, Richtigkeit und Wahrheit der Ideen. — Uebrigens verband er mit der Kunst und Regelmäſsigkeit der alten Schule zugleich die Anmuth und den Reichthum der Neueren.

Benedetto Marcello, ein Venezianer geb. 1680, war Lotti's Schüler und von ausgezeichnetem Genie. Ein Pindar im Fluge seiner Ideen, und in der Stärke des Ausdrucks ein Michel-Angelo. Er opferte zuerst den bisher üblichen Gang der Musik der Poesie auf, band sich an keine symmetrische Form der Arie, sondern wechselte Thema, Zeitmaſs, Modulation, wann und wo immer im Texte neue Subjecte eintraten. Mit diesen Eigenthümlichkeiten sind seine 50 Psalmen geschrieben, ein Werk vom originellsten Charakter und einzig seiner Art.

Andrea Bernasconi (geb. 1705) anfänglich Capellmeister zu Venedig und dann am churfürstlichen Hofe zu München, wo er auch 1783 starb. Ein Muster in der Behandlung der Recitative, entwickelt er in seinem Gesange ganz eigenthümliche Züge.

Francesco Antonio Valotti, (geb. um 1705), ein Franciscaner-Mönch und Capellmeister zu Padua; als Theoretiker und Componist gleich berühmt. Seit 1750 stand er im wohl-

verdienten Rufe des stärksten Kirchen-Componisten in Italien. Er starb beyläufig um 1780. — Seine Compositionen sind auf den Grund seines Umwendungs-Systemes gebaut, durch welches er sich um die Vollendung des Systemes der Harmonie zuerst unsterblich verdient gemacht hat. Der Gang seiner Modulation ist durchaus streng und voll tiefen Ernstes, wie diefs häufig bey grofser theoretischer Gelehrsamkeit der Fall ist. Doch versteht er auch melodischen Gesang damit zu verbinden, und denselben mit einer gewissen Leichtigkeit unter alle Stimmen zu vertheilen, die sich darin in klarer Verflechtung durcheinander bewegen.

Gregorio Ballabene (geb. um 1720) zu Rom, wegen seiner aufserordentlichen Kenntnifs der Harmonie und seines correcten, musterhaften Kirchen-Styles allgemein bewundert. Seine meisten Werke sind alla Capella geschrieben, worunter sich eine acht und vierzigstimmige Messe auszeichnet; sonst hat er auch noch Psalmen für acht Stimmen mit Canto fermo obligato und Instrumental-Begleitung in Musik gesetzt. Er lebte noch in Rom um 1782.

Pasquale Pifari blühte um 1770 als Sänger an der päpstlichen Capelle zu Rom zugleich mit dem Rufe eines der gründlichsten

Contrapunctisten seiner Zeit. Burney rühmt von ihm eine sechzehnstimmige Messe, worin alle Arten contrapunctischer Erfindungen, Fugen, Nachahmungen etc. vereinigt sind; das Ganze ruht auf dem Canto fermo und hat zur Begleitung die Orgel, welche zuweilen ein eigenes von dem Uebrigen verschiedenes Subject ausführt.

Endlich Nicolo Sala im Jahre 1791 Capellmeister zu Neapel und Schüler des grofsen Leonardo Leo. Er theilte mit Ballabene und Pifari den Ruhm, noch gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts die einzigen gewesen zu seyn, die in dem alten, grofsen und strengen Kirchenstyle fleifsig und correct gearbeitet haben.

Welche ausgezeichnete Verdienste Frankreich, die Niederlande und Deutschland im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderte um die Ausbildung des strengeren Styles der Kirchenmusik sich erworben haben, ist oben gesagt worden. Seit jener Zeit dürfte wohl bis ins achtzehnte Jahrhundert in den beyden ersten Ländern zur weiteren Vervollkommnung nichts Ausgezeichnetes geschehen seyn, aber desto mehr in Deutschland.

Seit der zweyten Hälfte des siebenzehnten in's achtzehnte Jahrhundert zählt Deutschland eine Reihe der würdigsten Kirchen-Componisten.

Johann Caspar von Kerl, geb. 1625, ein Schüler des berühmten Carissimi zu Rom, war ein ausgezeichneter Contrapunctist, von dessen tiefer Kenntniss sein hinterlassenes Werk: compendiose Relazioni del Contrapunto, so wie seine kunstreich gearbeiteten Messen deutliche Beweise geben. Er starb als Capellmeister zu München gegen 1690, wo er in der ehemahligen Augustinerkirche begraben liegt.

Johann Joseph Fux geb. 1660. Durch seinen Gradus ad Parnassum schwang er sich damahls bis zu einem Gesetzgeber in der Tonkunst, obgleich selbst von steifem, trocknem Geschmake. Seine gründlichen Regeln überhaupt und besonders zum Gebrauche der Intervallen, erwarben ihm ausser dem noch den Ruhm des ersten Kirchen-Componisten in Deutschland.

Sebastian Bach, geb. 1685, war einer der grössten Meister des Contrapuncts und der grösste Organist seiner Zeit, dessen Clavierschule noch immer zu den vollständigsten und gründlichsten Anleitungen gehört. Mit den verborgensten Geheimnissen des Contrapuncts aufs innig-

ste vertraut, wuſste er davon den künstlichsten Gebrauch zu machen, und der gewöhnlich anscheinenden Trockenheit derselben durch immer neue Gedanken und Erfindungen in der Anwendung derselben auf Harmonie zu entgehen. Seine Compositionen beweisen die gröſste Meisterschaft in der Vollstimmigkeit des Satzes, und tragen das Gepräge seines Charakters, sie sind gelehrt, tiefsinnig und ernsthaft; doch konnte er sich auch, freylich nur auf seine Weise, leichter bewegen. Seine Melodien sind zwar von höchst individueller und sonderbarer Art, aber immer mannigfaltig und voll Erfindung.

Bey all dieser entschiedenen Gröſse und Originalität worin Bach nur mit sich selbst zu vergleichen ist, scheint man doch im Urtheile über ihn, daſs er der gröſste Meister aller Zeiten gewesen seyn soll, zu weit gegangen zu seyn. *)

Georg Friedrich Händel, geb. 1685, ein Stern erster Gröſse im Kirchenstyle, worin er und besonders durch seinen Meſsias und Ju-

*) Daſs nach Gerbers neuem Lexicon, (Art. Seb. Bach, Sp. 217.), der Riese Vogler aufstand und in Bachens vierstimmigen Chorälen von Tact zu Tact, und was das Schlimmste war, mit unwiderleglichen Gründen, Fehler nachgewiesen hat, dürfte jenes Urtheil über ihn um Vieles beschränken.

das Maccabäus sich den gröfsten Ruhm erworben hat. — Er ist Meister im Grofsen und Erhabenen; in der Kunst und Pracht der Chöre steht er einzig und einzig in der Harmonie und dem harmonischen Gewebe seiner Orgel-Fugen. Er verbindet mit einer gefälligen Melodie im Gesange und geistreichen Instrumental-Begleitung das richtigste Gefühl, womit er eben so treffend und ergreifend den Ausdruck angenehmer Empfindungen und der Freude, als der Klage und Traurigkeit zu schildern weifs. Seine Werke tragen den Stempel der Originalität.

Gottfried Stölzel, geb. 1690, war ein grofser Meister des Contrapuncts und der Fuge, wovon er jedoch mit Hintansetzung aller zwecklosen Künsteleyen nur den geeignetsten Gebrauch machte. Die Harmonie seiner Arien ist leicht und durchsichtig, die in seinen Chören dagegen voll und kräftig; in der Einrichtung der letzteren besafs er eine grofse Mannigfaltigkeit. Eine leichte und fliefsende Behandlung des Recitativs in Uebereinstimmung mit den Sylben des Textes gehört noch mit zu den Vorzügen seiner musikalischen Werke.

Carl Heinrich Graun, geb. 1701, wird mit Recht der deutsche Pergolese genannt.

Die Schilderung des übermäſsig Groſsen und Starken lag nicht im Umfange seines Genies. Die Empfindungen des Zärtlichen sagten ihm mehr zu, mehr die sanften, als starken Leidenschaften. Das Rührende war eigentlich sein Fach, der Tod Jesus sein Meisterwerk. Hier konnte er seine liebliche, angenehme Melodie, seinen rührenden Gesang entwickeln. — Sein Styl ist klar, faſslich, voll edler Simplicität; aber seine Begleitung voll und mannigfaltig. Er besaſs eine gründliche Kenntniſs und Reinheit der Harmonie.

Johann Adolph Hasse, geb. 1705. Ein Schüler A. Scarlatti's und Porpora's im Contrapuncte mit späterem Einfluſse Leo's und Durante's auf seine weitere Ausbildung. Er ist das Gegentheil von Graun. Im herrschenden Gefühle für das Groſse und Erhabene drängt sich im Ausdrucke bey ihm Alles kühn und stark hervor; er ist weniger geschickt, das Sanfte und Rührende, aber desto mehr die ganze Stärke der Leidenschaft zu schildern. Bey ihm zeigt sich ein merkliches Uebergewicht der Melodie über die Harmonie. Den Gesang, dessen Schönheit in den Mittelstimmen zunächst sein Werk ist, behandelte er mehr als Hauptsache, und darum stets mit weiſser Oekonomie in der Begleitung der Instrumente, damit er immer vorherrschend nicht

durch stürmischen, gelehrten Aufwand des Orchesters unterdrückt würde. Ueberall zeigt Hasse gründliches Genie und richtige Beurtheilung.

Emanuel Bach geb. 1714, des Sebastian zweyter Sohn. Auch ihm — wie seinem Vater — kömmt ein eigenthümlicher Geschmack zu, der ihn im Ausdruck des Grofsen und Tragischen vor Andern wesentlich auszeichnet. Er wufste sich aber auch zum Natürlichen und Flüfsendern im Gesange herabzustimmen, wie seine Cantate: die Israeliten in der Wüste beweiset. Ein Blick in Bachs Partituren zeigt, was er in der Harmonie gethan, und wie reich, voll und gedrängt sein Styl ist.

Friedrich Marpurg geb. 1720, und Johann Philipp Kirnberger geb. 1721, waren beyde durch ihre theoretischen Werke um die Lehre der Harmonie und letzterer um den strengeren Contrapunct hochverdiente Männer.

Florian Leopold Gafsmann, geb. 1729, ein in allen Künsten des Contrapuncts wohl erfahrner Kirchen-Componist, unter dessen Werken sich sein Dies irae wesentlich auszeichnet.

Georg von Pasterwitz, geb. 1730, ein gelehrter Benedictiner-Mönch zu Kremsmünster in Oestreich, der noch 1782 als Kirchen-Compo-

nist und zugleich Professor des Staats-, Natur- und Völker-Rechts, so wie der Polizey- und Finanz-Wissenschaften geblüht. Seine musikalischen Werke, worin man meisterlich geordnete und durchaus fliesſend gearbeitete Fugen mit einfachen und doppelten Subjecten findet, sind ein Beweis, daſs auch gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Kunst des echten Contrapunctes und der Fuge in Deutschland noch nicht auſser Uebung und Gebrauch gekommen sind. — Zu seinem Lobe sey es genug, daſs selbst Michael Haydn eine Messe von ihm in Partitur gesetzt zur leichtern Uebersicht der Gründlichkeit seines Satzes.

Carl Fasch, geb. 1736, widmete sein ganzes Leben dem Studium der Harmonie und seine Kunst vorzugsweise dem Choral und der Kirchen-Musik überhaupt, worin er auf melodische Verbindung der Singstimmen unter sich zu einem schönen Ganzen hinarbeitete. Seine gründlichen contrapunctischen Kenntniſse beweisen eine Menge Canons, die er verfertiget, so wie ihm seine sechzehnstimmige Messe zu vier Chören, die an Geschmack und Gelehrsamkeit Alles übertreffen soll, was man von Benevoli und Lotti in dieser Art kennt, und sein achtstimmiges Miserere, unter den gründlichsten Kirchen-Componisten

seines Jahrhunderts einen der ehrenvollsten Plätze sichern.

Johann Ernst Eberlin blühte 1757 als ein trefflicher Organist und gründlich erfahrner Tonsetzer, dessen Werke mit Leichtigkeit dem Reichthume seines musikalischen Genius entströmten.

Michael Haydn, geb. 1737, war in der Wissenschaft des Contrapunctes gründlich erfahren, wie uns eine Menge durchgeführter Canons und Fugen deutlich beweiset, welche letztere er in seinen Kirchen-Compositionen mit weiser Sparsamkeit, stets am rechten Orte anzubringen gewufst hat. — Im Uebrigen neigt sich sein Kirchen-Satz mehr zum freyen, als gebundenen Style. Haydns Kirchen-Musik trägt, wie alle Kunstwerke, die auf Originalität Anspruch haben, das Gepräge der Eigenthümlichkeit seines liebenswürdigen Charakters. Er war ein stiller, bescheidener Mann, dabey fromm, freundlich und anspruchlos; aus jedem seiner Tonstücke für die Kirche leuchtet diefs hervor. Jedes ist ein reines Gebeth in Tönen, oft mit der süfsesten Melodie und der ruhigsten einfachsten Modulation aus dem innersten Herzensgrunde so kindlich und andächtig, und mit der Bedeutung nicht der einzelnen

Worte, sondern des ganzen Textes hervorgehoben, daſs man bey einem so reinen Erguſse der Seele unmöglich ohne Rührung bleiben kann. — Eben so einfach, ruhig und völlig anspruchlos schreiten mit und neben dem Gesange die begleitenden Instrumente fort. Hierin ist er höchst eigenthümlich. — Sein Lauda Sion ist wahrhaft himmlischer Gesang, unnachahmlich, und unnachahmlich sind viele seiner Gradualien und Offertorien, so daſs selbst der groſse Vogler, als man dergleichen Tonstücke von seiner Muse verlangte, auf unsern Haydn verwies, und unverhehlt erklärte, daſs er schlechtere zu verfertigen nicht wolle, und bessere sich nicht getraue. Auch gestanden Mozart und Joseph Haydn im Kirchenstyle ihm die volle Meisterschaft zu.

Mehr zur Würdigung der unsterblichen Verdienste dieſes groſsen, nicht genug gekannten Mannes um die Kirchen-Musik läſst sich wohl nicht beybringen.

Abt Georg Vogler, geb. 1749. Wir möchten ihn den Gewaltigen nennen, den Vollender des Systemes der Harmonie, das Valotti, sein groſser Vorgänger und Lehrer begonnen hat.

Er war einer der gröſsten Organisten seines Jahrhunderts, und steht wohl Keinem der früheren Jahrhunderte nach. — Vielleicht halten wenige der neuern Werke im contrapunctischen Satze die strenge Kritik der Schule so aus, wie die dieses in allen Theilen, und im ganzen Umfange der musikalischen Wissenschaften gelehrten Mannes, dessen Kenntniſse sich über das ganze Reich der Töne, von den ursprünglichsten der ältesten Völker an — worin ihm nur der gelehrte Pater Martini zur Seite steht — bis auf die neuesten Zeiten erstreckten.

Vogler verstand die groſse Kunst, auch den strengsten contrapunctischen Satz mit einer Leichtigkeit zu behandeln, die ihn dem Ohre flieſsend und gefällig macht. Wir berufen uns hier vor Allem auf seine Hymnen, vielleicht die merkwürdigsten seiner Kirchen-Compositionen, nahmentlich auf sein Deus Charitas, auf seine achtstimmige Fasten-Messe und sein ave Maris stella, letzteres alla Capella gesetzt, worin bey aller Strenge keine Trockenheit zu finden ist.

Die Harmonie war ihm die Basis aller Musik, darum suchte er auch ihr Reich zu erweitern, und durch die Ausbildung und Vollendung des von Valotti erfundenen Umwendungs-Sy-

stemes, ihr einen noch gröfseren Zuwachs von Mannigfaltigkeit und Wechsel zu geben*). Er gründete aber auch auf sie, und zog gleichsam aus ihr, wie aus geheimen Kräften, Melodie und Modulation, und gab dadurch beyden, und durch beyde selbst wieder seinen Tongebilden Leben, Bedeutung und Charakter, die unver-

---

*) Seine Bemühungen gingen zunächst dahin, alles Ueberflüfsige, aus der musikalischen Theorie zu verbannen, alles Wesentliche darin aber zu erschöpfen, und auf unerschütterliche Gründe zu bauen. Er deckte daher viele Widersprüche auf, stürzte dadurch die herkömmliche Generalbafs-Lehre, und führte durch sein Umwendungs-System zu einer vollständigeren und richtigern Kenntnifs der Harmonie.

Die Intervalle (Ton-Verbindungen) leitet er aus der harten und weichen Leiter und deren erhöhten Stufentönen her. Er zählt darum nebst dem reinen Einklang und der Octave nur achtzehn Tonverbindungen. — **Wohlklänge** nennt er die **Erste**, **Dritte** und **Fünfte** und ihre Umwendungen; **Uebelklänge** die **Siebente**, **Neunte**, **Eilfte**, **Dreyzehnte** nebst ihren Umwendungen.

Durch dieses System wurden die zwischen der musikalischen Theorie und Praxis seit **Monteverde's** Zeiten †) (1600) obwaltenden Widersprüche völlig aufgehoben.

---

†) Fux und seine Anhänger lehrten bis auf unsere Zeit die Regeln, deren sich die Componisten des sechzehnten Jahrhunderts bedienten.

kennbar die Merkmahle aller seiner Schöpfungen sind, worin sein tiefer Geist bald ernster und gebundener, vorzüglich in seinem Vortrage auf der Orgel, bald heiterer, freyer und gesangreicher einherschreitet; aber immer edel, gediegen und grofsartig, ungewöhnlich und originell.

Mit diesem ausgezeichneten Manne glauben wir an dieser Stelle die Periode des Wichtigsten, was mit dem Schlufse des achtzehnten Jahrhunderts, theoretisch und practisch für den eigentlich grofsen und ernsten Kirchenstyl geschehen ist, schliefsen zu müfsen.

Welche weitere Schicksale die Kirchenmusik durch die fernere Ausbildung der Oper, etwa von der zweyten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts bis auf unsere Tage erlitten hat, und ob sie dabey gewonnen oder verloren, werden wir hören, wenn wir jetzt die kurze Geschichte der Entstehung und Ausbildung der Oper werden entwickelt haben, zu welchem Zwecke wir noch einmahl zum Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zurückkehren müfsen.

Was, aufser den oben S. 360 angeführten Bemerkungen über den damahligen Zustand der Musik, das sechzehnte Jahrhundert noch be-

sonders auszeichnet, sind die ersten darin gemachten Schritte zur Erfindung und weiteren Entwickelung der Oper.

Bis dahin hatte man sich auch aufser der Kirche zu verschiedenen Volksfesten und Belustigungen der Musik bedient, wozu die Ballade und Canzonette, die May- und Carnevals-Lieder und das Madrigale gehörten, welches letztere zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts die einzige Unterhaltung in Gesellschaften war, und in dessen Composition und Vortrag sich Luca Marenzio (1580) solchen Ruhm erwarb, dafs er nicht nur für das erlesenste Muster aller Madrigalisten galt, sondern auch von seinen Zeitgenossen il più dolce Cigno genannt wurde.

Als um diese Zeit die theatralische Poesi wieder auflebte, fingen auch die italienischen Fürsten an, zur Vergröfserung des Glanzes und der Pracht bey ihren Festen, die Poesie, Musik und Mahlerey zu einem Ganzen zu vereinigen. Man gab theatralische Vorstellungen, wobey man sich anfänglich der Musik zur Begleitung der Chöre in Tragödien, und der Zwischenspiele (Intermezzen) in den Comödien und Pastoralen bediente. Solche Spiele wurden in der zweyten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu-

erst in Florenz und Mayland bey Vermählungs-Festlichkeiten aufgeführt.

Man fing aber auch an, um dieselbe Zeit (1550) zuerst am herzoglichen Hofe zu Ferrara, irgend eine oder die andere Scene des Stückes selbst mit Musik zu begleiten, bis man diese endlich auf den ganzen Inhalt des letzteren ausgedehnt, und so den ersten Grund zur Oper gelegt hat. — Solche wiewohl minder gelungene Versuche wurden gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts, zuerst von Emilio del Cavaliere (1590), gemacht.

Weit wesentlichere Verdienste um die Oper hatten sich zu derselben Zeit einige Künstler in Florenz erworben.

Vicenzo Galilei erfand eine neue Art des hierzu mehr geeigneten einstimmigen Gesangs, und suchte die Harmonie auf singbare Worte, d. h. auf empfindungsvolle und leidenschaftliche Gedichte anzuwenden.

Diese Bahn verfolgten hierauf Giulio Caccini und Jacopo Peri in Verbindung mit Jacopo Corsi und Ottavio Rinuccini, einem guten Dichter. Ihrem Bestreben, Musik und Worte mit einander zu vereinigen, verdankt man zunächst das Recitativ, welches Caccini

und Peri in Rinuccini's Daphne 1594 in Florenz zuerst auf die Bühne brachten. Einige Jahre später (1597) versuchte sich auch schon Orazio Vecchi in seiner komischen Oper: Anfiparnasso. — Allen diesen Versuchen liefsen aber Corsi, und die übrigen drey mit ihm verbundenen Künstler einen erweiterten folgen, worin sie in einem neuen Drama: Euridice mit Chören und Recitativen zugleich eine Art von Arie verbanden. Rinuccini war der Dichter des Drama's, und Corsi, Caccini und Peri theilten sich in die musikalische Bearbeitung desselben. Corsi übernahm die Arie, Caccini die Parthie der Euridice nebst den Chören, und Peri bearbeitete den übrigen beträchtlicheren Theil des Stückes mit weit gröfserer Sorgfalt.

Man würde jedoch sehr irren, wollte man alle diese, und selbst noch die späteren Arbeiten der Art für Etwas mehr, als blofse Versuche scenischer Musik halten, oder sie wohl gar mit der Einrichtung und Bearbeitung unserer heutigen Oper vergleichen. — Sie waren im Ganzen nichts anders, als Psalmodien, oder mehr und minder durch kleine Solo oder Chöre unterbrochene Recitative von Anfang bis zu Ende, ohne dafs selbst die letzteren überall den Accenten der Worte angepafst gewesen wären.

Obigen Componisten der Oper folgte zunächst Claudio Monteverde. Seine erste Oper ist vom Jahre 1606. Er war der erste, der schon um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts von den vorhandenen Regeln des steiferen Contra-Puncts abwich, und sich neue Freyheiten in der Fortbewegung der Harmonie erlaubte, die Septime und None in gewissen Fällen frey anschlug, die kleine Quinte ohne Bindung gebrauchte etc.

Durch diese Neuerungen legte dieses von seinen Zeitgenossen so mächtig angefeindete Genie den Grund zu dem freyeren, dem älteren contrapunctischen Style entgegengesetzten musikalischen Satze.

Seine Bemühungen wurden in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts durch Orazio Benevoli, Antonio Maria Abbattini, Francesco Foggia, Pietro Picerli und Marc-Antonio Cesti kräftig unterstützt. Sie reinigten die Harmonie von den allzukünstlich verflochtenen contrapunctischen Geweben, drangen auf Einfachheit und bessere Ordnung der Theile, verbanden die Passagen nach dem Orte, der ihnen der Modulation nach zukam, mit einander, und richteten sich in der Wahl und Einrichtung der Accorde nach den Verhältnifsen des Ganzen.

Dadurch wurde nun der Musik überhaupt und dem Opern-Style insbesondere ein wesentlicher Vorschub geleistet.

Vor allen und in jeder Hinsicht ausgezeichnet steht um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts Giacomo Carissimi, Meister an der päpstlichen Capelle zu Rom 1649. Sein Streben ging auf Schönheit der Melodie und Modulation, wobey er zuerst dem bis auf seine Zeit noch steifen und schwerfälligen Basse mehr Bewegung und Figuren gab. Sein Styl ist sanft und fliefsend, dabey aber auch edel und erhaben, wie wir aus seinen Motetten und Cantaten sehen, Man zählt ihn auch unter die Ersten, die mit jenen die Instrumental-Begleitung verbunden. und diese für die Kirche auf geistliche Gegenstände angewendet haben.

Aufser diesem gehört noch zu seinen wesentlichsten Verdiensten, dafs er zuerst dem Recitativ die gegenwärtige Einrichtung und damit einen leichtern, fliefsenderen Gesang gab, wodurch er es zugleich dem Accent der Rede näher brachte.

Der Einflufs dieses Letzteren auf die Verbesserung der Opern-Musik ist unverkennbar. — Francesco Cavalli und Marc-Antonio Cesti, ein Franciscaner-Mönch aus Arezzo und

Schüler Carissimi's (beyde um 1640 zu Venedig blühend) folgten hierin dem letztern, verbanden mit ihren Melodien Empfindung und gaben Ausdruck und Charakter ihren Recitativen. — Endlich gab Antonio Lotti, der um 1684 geblüht, durch Reichthum und Anmuth dem Opernstyle zuerst jenen neuen Umschwung, der am Ende des siebenzehnten Jahrhunderts ihren Ruf zu Venedig begründete.

Balthasarre Galuppi, geb. 1703, Lotti's Schüler, und Giacchino Cochi, geb. 1720, folgten beyde zu Venedig ihrem Vorgänger im Opernsatze. — Beyde, zum Heiteren geboren, verfolgten den komischen Styl der Oper, und brachten zuerst diese Gattung in Italien in Aufnahme. Beyde arbeiteten mit Geist und Geschmack. — Galuppi wufste den Mangel an Reinheit und Rhythmus durch Neuheit der Gedanken, durch Reitz, Klarheit und schöne Melodie zu ersetzen, die er für das Wesentlichste einer guten Musik hielt. — Cochi's Opern wurden jenen des Galuppi gleichgeachtet.

Während dieser Zeit hatte sich zugleich der Styl der Neapolitaner Schule immer mehr für die Oper entfaltet. Die Verdienste eines A. Scarlatti, Porpora, da Vinci, Durante, Leo,

Feo und Perez um den freyern, mannigfaltigeren Gesang haben wir schon oben S. 377 berührt.

Doch erst mit Durante's eigentlichen Schülern, gröſstentheils Neapolitanern, gründete sich zu Neapel die glänzendste Periode der von jetzt an immer freyer sich hervorbildenden Opern-Musik und deren brillianteren Ausbildung zunächst für ganz Italien.

Giambattista Pergoleſe beginnt die Reihe. Sein Styl zeichnet sich auch in dieser Musik-Gattung durch Einfachheit, Wahrheit der Empfindung und natürlichen Ausdruck aus, er ist klar ohne künstlichen Aufwand, angenehm und mannigfaltig; voll Leben und Wärme im Duett; zierlich und geordnet im Heitern; aber auch kräftig und rührend im Tragischen, ob er gleich in diesem von Jomelli und Traetta an Stärke des Ausdrucks übertroffen wird.

Nicolo Jomelli wuſste dem Texte seine Musik anzupassen, sein Gesang ist daher ausdrucksvoll und seine Recitative sind voll richtiger Declamation. Seine Melodien sind süſs, ohne weichlich zu seyn, mit schöner Abwechslung der Stimmen. In seine Arien legte er eine Art Bravour für Sänger. — Seine Instrumentierung ist trefflich, und wenn gleich nicht voll,

doch abwechselnd und passend zur Verstärkung des Ausdrucks. Oft rauscht seine Harmonie gewaltig und in fremden, ungewöhnlichen Gängen dem Ohre vorüber. — Die blasenden Instrumente verstand er, nicht selten das Leben der Natur mahlerisch schildernd, mit Wirkung obligat einzuführen; auch hält man ihn für den Erfinder des Crescendo und der syncopierten Accorde in der Instrumental-Musik. *) Ihm folgte

Nicolo Piccini geb. 1728, fruchtbar, von lebhafter Einbildungskraft, ein neuer Schöpfer der komischen Oper (opera buffa). Man glaubt ihm zuerst die Einführung der Finale in die komische Oper zuschreiben zu müſsen **), die, wenn sie glücklich behandelt, als ein buntes Ganzes von Melodie, Harmonie, Ton, Tact und Begleitung, worin die verschiedensten Charaktere

---

*) Jomelli's Nebenbuhler in der Oper war Gaetano Latilla g. 1710 zu Neapel. Er besaſs einen besseren Geschmack in der Arie, worin er sich von den damahls üblichen Coloraturen und Schwierigkeiten für die Singstimme keineswegs bethören lieſs, sondern den einfachen, ernsten Gesang der beſseren alten Schule beybehielt.

**) Wenigstens in einer glänzenderen, vollkommneren Gestalt, als sie schon zu Pergolese's Zeiten von Nicolo Logroscino in die damahls zu Neapel von ihm gegründete komische Oper eingeführt waren.

zusammentreffen, hier an ihrer eigentlichen Stelle, und oft das Beſste in der ganzen Oper sind. Piccini's Styl hat Würde und Annehmlichkeit, ist weniger komisch, als der des Galuppi und Cochi, aber zärtlicher und naïver, womit er einen flieſsenden Gesang, reine Harmonie, mannigfaltige Modulation, Wahrheit des Ausdrucks mit verständigem Gebrauch des Orchesters verbindet.

Da das Gefällige ein vorherrschender Zug in Piccini's Musik ist, so fällt er in tragischen Opern zuweilen ins Einförmige und Charakterlose.

Pietro Guglielmi geb. um 1730. So beliebt auch sein Styl seyn mag, so ist doch sein Satz nur von mittelmäſsigem Gehalte und weit hinter dem des Piccini. Man findet häufig bey ihm Gemeinheit der Melodie, Mangel an gründlicher Kenntniſs der Harmonie; auch kömmt er mit der richtigen Bearbeitung seines Textes selten glücklich durch. Dafür sucht er durch eine muntere, gefällige Melodie und beständig thätige Instrumental-Begleitung zu entschädigen.

Giuseppe Sarti, geb. um 1730. Ueber die gepriesenste seiner Opern: Giulio Sabino sind die Stimmen der Kritik getheilt. Während einige ihn wegen der darin vorkommenden meisterhaften Darstellungen tiefer tragischer Gefühle, göttlicher Melodie in den Arien, Meisterstellen

von Declamation im Recitativ mit Begleitung zum ersten Meister in der Kunst erheben; wollen andere, bey guter Melodie für den Sänger, eine seichte oft fehlerhafte Harmonie entdecken.

Francesco oder Ciccio di Majo, ein Schüler Feo's um 1730 zu Neapel; nach Piccini's Bericht aber hörte er den Unterricht des gelehrten Pater Martini und bildete sich nach Jomelli. Seine Melodie und Harmonie haben etwas Neues, Eigenthümliches. Seinen allzeit erhabenen, reitzenden Gesang, der an verschiedenen Stellen voll Feuer und Nachdruck hervortritt, opferte er nie der Begleitung der Instrumente auf. Eben so besafs er auch die Kenntnifs, seinen Text in Beziehung auf Charakter und Ausdruck glücklich zu bearbeiten. Er wird dieser Verdienste wegen unter die geachtetsten dramatischen Componisten gerechnet.

Domenico Terradeglias, geboren zu Barcellona, ging aus Durante's Schule hervor und schwang sich 1746 bis zu einem der ersten Operncomponisten in Italien empor. In seiner Manier dem Majo und Hasse gleich, übertraf er beyde noch an Lebhaftigkeit.

Antonio Sacchini, (geb. 1735), war von jovialem Charakter und von Natur aus zur Zärtlichkeit geneigt, welche Individualität auch

auf seine Musik überging, die durchaus lieblich und graziös, aber mehr in einem conventionellen, als auf Wahrheit gegründeten Style geschrieben ist. Sein Zweck war, sich in den geschmeidigsten Melodien und Harmonien an den süſsen Tönen schöner Kehlen zu weiden. Seine Begleitung ist sinnreich und glänzend.

Giovanni Paiſiello, geb. 1736, gehört allgemein unter die beliebtesten Opern-Componisten. Er schrieb mit Leichtigkeit, Feuer und Einbildungskraft. Seine Ritornelle sind voll neuer Gedanken, sein einfacher Gesang ist reich instrumentiert und seine Finale gehören ihrer glücklichen Form wegen zu den beſsten. Ein charakteristischer Zug seiner Werke ist die darin häufig vorkommende Wiederhohlung einer und derselben Stelle.

Tomaso Traetta, geb. 1738, war einer der letzten Schüler Durante's und vielleicht der gröſste Componist Italiens im Tragischen. Ein Original-Genie, an Wahrheit, Feuer und Stärke des Ausdrucks ein zweyter Jomelli. Melodie und Harmonie sind in seinen beſseren Werken nicht selten neu, gründlich, passend, abwechselnd mit glänzender Begleitung der Instrumente, die er zuweilen obligat einführt; in seine Arien legte er Bravour und in seine Reci-

tative eine edle, richtige Declamation. — Auch seine schwächeren Arbeiten sind nicht ohne ausgezeichnete Stellen.

Domenico Cimarosa, geb. 1755. Ein leichter, lachender Genius mit Laune und Grazie. Er besaſs eine gröſsere nach Piccini ausgebildete Fertigkeit, Leichtigkeit, Gewandtheit mit Einheit in der Begleitung und Abwechslung in den Finalen. Ein Geschwindschreiber, der den möglichsten Vortheil aus den Stimmen der Sänger und Sängerinnen zu ziehen wuſste.

Nebst der italienischen Schule erwarb sich bis hierher, auſser der deutschen, keine andere so ausgezeichnete Verdienste um die weitere Ausbildung des Opernstyles.

Die Engländer schmückten sich nur mit fremden Federn. Deutsche und Italiener, unter jenen Händel und Hasse, arbeiteten für ihre Bühne, und Italiener waren ihre Sänger.

Bey den Franzosen war es zunächst Giambattista Lulli geb. 1633, zwar ein Italiener, allein in Paris völlig eingebürgert, der um 1672 der Oper in Frankreich einen wesentlichen Umschwung gab. Sein Styl entwickelt die seiner Zeit noch eigene Simplicität, seine Recitative sind noch unbeholfen, und so, wie seine

Arien bloſs mit dem General - Baſse begleitet. Seine häufigen Cadenzen waren, so wie bey dem noch späteren Händel, die Folge kürzerer Sätze, die jetzt an die Stelle der früher üblichen contrapunctischen Gewebe getreten waren. Vom echten Style musikalischer Declamation findet man bey ihm die ersten Spuren, und groſsartig sind seine Chöre.

Jean Philipp Rameau, geb. 1683; war mehr Nachahmer Lulli's, und machte wenig Glück; indessen die Opern des Letzteren fast hundert Jahre lang sich ausschlieſsend auf der Bühne mit Wohlgefallen fort erhielten, bis endlich die beyden Fremden Gluck und Piccini um das Jahr 1778, beyde im Wettkampfe in Paris auftraten, und mit groſsem Beyfalle einen bis dahin nicht gekannten beſseren Geschmack in der Oper einführten.

Nur den Deutschen gebührt die Ehre, auf selbstständigem Wege und mit der ihnen angestammten Eigenthümlichkeit den Styl der Oper bis zu einem, wir möchten sagen, vollendeteren Grade eines geschloſsenen Kunstwerkes ausgebildet zu haben.

Händel und Hasse gehörten zu den gröſsten Kirchen - Componisten ihrer Zeit, aber sie galten damahls auch nicht minder für die gröſsten

Künstler der dramatischen Composition, worin Ersterer von 1704 bis 1730, und Letzterer von 1730 bis 1771 geblüht hat. — Händel war während zwanzig Jahre ausschliefsend der Lieb ling der englischen Opernbühne, defsgleichen Hasse in England und vorzüglich in Deutschland und Italien, wo ihn selbst der treffliche Pater Martini den Vater der dramatischen Musik nannte, und wo man nur Hasse'sche Opern, von seinen Sängern, seinem Orchester und von ihm angeführt hören wollte. — Diefs sey genug zum Ruhme Beyder gesagt.

Graun erwarb sich in den Jahren 1740 bis 1756 in diesem Musikzweige grofsen Beyfall und die verdienteste Auszeichnung.

Dieser Morgenröthe am dramatischen Kunsthimmel folgte endlich die Sonne, die in den Augen strengerer Kenner und Kunstrichter allen früheren Glanz, den sich die Oper erworben hatte, verdunkelte, und bestimmt war den folgenden Jahrhunderten auf der Bahn des reineren, edleren Kunstgeschmackes vorzuleuchten. Dieser Held war

Ritter Christoph von Gluck, geb, 1714. Die dramatische Musik war schon zu seiner Zeit in Italien auf die fühlbarsten Abwege gerathen. Die Oper entwickelte nur mehr Bruch-

stücke einzelner Schönheiten und glänzender Parthien, sie war kein durchgeführtes, in allen ihren Theilen wohl verbundene Ganzes, wobey man auf strengen Zusammenhang der Handlung gesehen hätte. Nicht der ausdrucksvolle, dem Texte genau angepaſste Gesang war mehr die Hauptsache; der Sänger, die Sängerinn waren Alles. Man schrieb nur für sie, und nur ihretwegen, berechnete einzig den Umfang ihrer Stimmen und alle die Künsteleyen und Bravouren, Variazionen und Passagen, die sie aus ihren gewandten und künstlichen Kehlen hervorzugurgeln im Stande waren, und lieſs ihnen zur willkürlichsten Anwendung all dieses Flitters und Prunkes einen weiten Spielraum. Kaltes Staunen erregende Virtuosität trat an die Stelle echter Kunst des herzergreifenden Gesanges. Die Arie mit ihrer bisher conventionellen Form war die Hauptsache, sie mit allen erdenklichen Zierrathen gefällig aufzustutzen die einzige Angelegenheit der Componisten; während das Recitativ, vom Zuhörer nicht beachtet und vom Künstler nebst den Chören nur stiefmütterlich behandelt, und das Wesen der Oper: Einheit, richtige Declamation, Ausdruck und Charakter gänzlich vernachläſsiget wurden.

So stand es um die Oper in Italien — und wahrlich es hätte schlimmer um sie nicht stehen

können, als Gluck in den Jahren 1745 bis 1779 auftrat, und mit mächtiger Originalität sich zu einem der gröfsten tragischen Meister empor schwang. Er schnitt alle jene unnatürlichen Auswüchse vom Kernstamme der Opern-Musik ab, damit sie überall einfacher, kräftiger und edler gedeihen möchte.

Wie die zum Grunde gelegte gelungene Dichtung, so sollte auch erstlich der Tonsatz damit verschmolzen ein Ganzes ausmachen. Kein Gesangstück sollte darin vor dem andern übergewichtig hervorgehoben seyn; keines zu prunkvoll und künstlich über dem andern stehen, sondern das Recitativ, die Arie und übrigen Gesänge mit wechselnden Chören in einander geschlungen, zur Einheit eines Ganzen verbunden seyn.

Schönheit und Interesse des einen vor dem andern Tonstücke, so wie ihr gegenseitiger Contrast sollte nur aus den verschiedenen Situationen der Handlung selbst hervorgehen, und hier durch freudigere Gemüthsbewegung, dort durch ernsteren Ausdruck bald einer gröfseren Gewalt der Leidenschaft, bald einer ergreifenderen Rührung sanfterer Gefühle bewirkt werden, nicht durch Künsteleyen, nicht durch Blendwerk äufserer Koloraturen.

Darum sehen wir auch zweytens unsern Künstler unabläfsig auf den Ausdruck des Einzelnen, wie auf den Charakter und die Wirkung des Ganzen hinarbeiten. Text und Musik drücken nur eine und dieselbe Empfindung aus. Im Erhabenen zeigt er sich gewaltig, und in der Arie, wo es an Ort und Stelle ist, auch schön, herzlich und tief ergreifend*), mit Gluckischer, echt deutscher Melodie und Harmonie, gefühl- und würdevoll mit männlichen Accenten, überall eigenthümlich, neu und überraschend voll von unvergleichlichem Rhythmus. Glucks Chöre sind durchaus vortrefflich, oft classisch; Alles tritt stark und kräftig hervor, zuweilen furchtbar mit schrecklichem Andrange.

Von welch tiefem Ausdrucke, treffender Declamation und Gewalt der Darstellung seine Recitative sind, davon geben seine Alceste und die beyden Iphigenien vor Allen den glänzendsten Beweis**).

---

*) Agamemnons Arie im ersten Act seiner Iphigenie in Aulis ist so rührend, dafs man jeden Augenblick dem bekümmerten Vater helfen möchte.

**) Uns ist Glucks Iphigenie in Tauris unvergefslich. Milder-Hauptmann sang die Iphigenie, diefs ist genug. Solcher Stimmen, solchen Vortrags bedarf Glucks Musik, wenn sie bezaubern soll.

Wie in Gluck's dramatischer Musik Alles auf Einheit eines Ganzen hinwirkt, so auch seine Instrumental-Begleitung, womit selbst seine Recitative meistens unterstützt, und wie diese mit reitzenden Arien durch wiederhohlte Chöre gebunden sind, so ist auch ihre Wirkung durch innere Form des Tactes anziehend gemacht, durch einen originellen Gebrauch der Blas-Instrumente, durch Einführung neuer Harmonien zu einer solchen charakteristischen Tonfülle verstärkt, daſs man der Gewalt des Eindrucks nicht widerstehen kann. Aber er verfuhr dabey nicht willkürlich. Wo die Chöre steigen, nimmt auch die Begleitung einen raschern, begeisterteren Gang. Wie Ton und Tonart bey ihm sich jedesmahl nach dem Ausdruck der Empfindung richten (die verkleinerten Septimen zur tieferen Trauer), so auch die Wahl der Instrumente, besonders der blasenden: Clarinetten und Posaunen, sie unterstützten und verstärkten ihm am Beſsten die wehmüthigen Gefühle. Und so durchaus.

Nur auf diese Art gestalteten sich die beſsten der Gluckischen Opern aus der Mannigfaltigkeit bald reitzender, bald erhabener Formen durch kernige Tonfülle der Chöre und Instrumente gleichsam bestürmend durch einfache, compresse Harmonie zu einem groſsen Ganzen von breiten, ge-

diegenen Massen, an Grofsartigkeit und echtem Kunstwerthe kaum mit irgend einer Oper zu vergleichen. Gern unterschreiben wir das treffende Urtheil jenes französischen Kritikers, der da sagt: Glucks Musik ist antiker Schmerz, griechische Thräne und jungfräuliche Frische.

Der eigentliche Charakter der Ouverture war bisher wenig oder gar nicht berücksichtiget, von der Symphonie — der kunstgerechten und consequenten Durchführung eines Hauptgedankens, keineswegs unterschieden worden. Ouverturen sind aber keine Thüren, die zu jeder beliebigen Oper passen, um uns in das Innere derselben einzuführen. Sie sind gleichsam die Vorrede des Stückes, die uns auf den herrschenden Charakter desselben, auf die Hauptsituationen der Freude oder der Traurigkeit darin vorbereiten sollen; Alles in klarer, gedrängter Zusammenstellung und Verwickelung zur Einheit abgerundet.

In diesem Geiste sind Glucks Ouverturen wahrhafte Meisterwerke, von nicht minderer Gediegenheit, als dessen Opern, genial, kräftig und glühend geschrieben. Sie eröffnen gröfstentheils die Handlung unmittelbar, und gehen allmählig in sie über, wefswegen sie

auch in solchen Fällen ohne Schlufs-Cadenzen sind*).

Man hat gesagt, Gluck opfere zu wenig den Grazien und werde zuweilen einförmig; aber man hat vergessen, dafs er dabey wahr und charakteristisch geblieben ist. Man könnte eben so gut, und mit weit mehr Recht auch sagen, dafs Andere den Grazien über die Gebühr gehuldigt haben, und dabey läppisch und völlig charakterlos geworden sind.

Leider verliefs man Gluck's vortrefflich gebahnten Weg im dramatischen Style bald wieder, weil der Geschmack der Zeit noch immer am alten Flitter hing, und für geistlose Unterhaltung bey den charakterlosen, herkömmlichen Formen und Einrichtungen der Oper seine bessere Rechnung fand. — Doch suchte man nach ihm, wenn gleich von seinen strengeren Formen abgewichen, am Meisten in Deutschland und Frankreich, aber am Wenigsten in Italien, auf Charakter und Ausdruck in der

*) Mozart schätzte diese Gluckischen Tonstücke so hoch, dafs er selbst zur Ouverture der Iphigenie in Aulis einen Schlufs mit Glucks Meisterschaft gesetzt hat, um ihren Genufs auch in Concerten öfter wiederhohlen zu können. Leider wurde diese Absicht bisher nicht erkannt. Sie scheint unsern Directionen längst veraltet — ad acta gelegt zu seyn.

Behandlung der Oper hinzuarbeiten. — Auch nahm jetzt der Kammer- und Oratorien-Styl durchaus eine großartige, ernstere Miene an, und die Instrumental-Musik gewann unläugbar an neuer Fülle und Eigenthümlichkeit, womit sie jetzt auf dem höchsten Gipfel ihrer Ausbildung steht.

Joseph Haydn, geb. 1733, hat in dieser doppelten Beziehung sich zuerst unsterbliche Verdienste erworben. Er war eines der fruchtbarsten Genie's, die es je in der Musik gab. Neu und launig an Ort und Stelle, aber auch groſs und erhaben, deutlich und flieſsend überall, selbst in canonischen oder fugierten Sätzen, reich an Gedanken, aber sparsam in ihrer Anwendung. Wenn es darauf ankam, seinem Tonstück den nothwendigen Charakter von Einheit zu geben, hielt er sich streng an sein Thema — den Haupt-Gedanken — das er vorherrschend nur mittels episodischer Verwickelungen und der überraschendsten Modulationen mit groſser Consequenz bis ans Ende durchführt. Dieſs sind hohe Schönheiten seiner Symphonien und Quartetten, Eigenthümlichkeiten, die nebst einigen andern Neuerungen, wie etwa die Begleitung der Melodie in der Oberstimme durch die tiefe Octave, vor ihm nicht gekannt, und die ihn gleichsam zum Schö-

pfer dieses Styles, und seine Werke zum Muster desselben erhoben haben. Wie zu heiteren, so weiſs er auch zu ernsten, groſsen und erhabenen Empfindungen zu stimmen. Wen haben seine Chöre in der Schöpfung nicht tief gerührt? Und in seiner Introduction zu diesem Oratorium zeigt er sich in einer solchen Tiefe von origineller Einbildungskraft in der poetischen Auffassung, und als ein so hoher Meister im zweckmäſsigsten Gebrauche der harmonischen Kunst mit neuen, gewagten Gängen zur Verstärkung tief einschneidender Wirkungen, daſs er hierin unerreicht und vielleicht unübertrefflich ist.

Johann Gottlieb Naumann, geb. 1741, verbindet in seinem Opernstyle mit deutscher Eigenthümlichkeit der Harmonie den süſs melodischen Gesang der Italiener. — Sein Vater unser, ein originelles Werk von würdevollem Style und zarter Empfindung gehört zu den beſsten Oratorien neuerer Zeit.

Georg Benda, geb. 1742, der Erfinder und Einführer des Melodrama's in Deutschland; eine eigene Musikgattung, durch welche, während der Declamation des Schauspielers, dessen Empfindungen mittels schildernder Töne ausgedrückt werden. Benda ist wohl hierin der gröſste Meister, durchaus originell, voll Kraft

und Begeisterung. Wer kennt seine Ariadne und Medea nicht? Werke, die ihn, so lange eine tiefe, poetische Auffassung der Idee, so lange Wahrheit des Ausdrucks, Adel und Reinheit der Melodie und Harmonie die gröfsten Vorzüge eines Tongemähldes sind, stets unter Deutschlands würdigste Künstler setzen.

Abt Georg Vogler, studierte das Recitativ bey Hasse in Venedig, die Melodie zu Rom und bey Valotti die Chöre. Er hatte zu richtige Begriffe von der dramatischen Musik und von Glucks unsterblichen Verdiensten darin, als dafs er nicht selbst auch in dieser Gattung mit Ruhm gearbeitet hätte. Er schrieb Opern und Chöre zu deutschen, französischen und schwedischen Texten, worin er mit Strenge auf charakteristische und ausdrucksvolle Darstellung hält. — Seine Chöre sind ausgezeichnet, seine Begleitungen voll und kräftig, seine Ouverturen, nahmentlich zu den beyden Opern: Castor und Pollux, und Samori, in jeder Hinsicht Meisterstücke; zur letztern hat er deren zwey gesetzt, wovon wir aber der früheren ihres hohen ästhetischen Werthes wegen, vor der späteren — einem fast zu gelehrten Werke — den Vorzug geben.

Antonio Salieri. Zwar in Italien geboren 1750, verdankt er dennoch seine musikalische Ausbildung der deutschen Schule und seinen Ruf dem Deutschen Gluck, dem gröſsten unter den deutschen Opern-Componisten, dem er mit italienischer Eigenthümlichkeit in der Wahrheit des Ausdrucks, in der glücklichen Behandlung der leidenschaftlichen Betonung und mit Vermeidung alles Herkömmlichen und Willkürlichen rühmlich gefolgt ist.

Johann Christoph Vogel, geb. zu Nürnberg 1756, studierte die Werke des Graun und Hasse, und nahm zuletzt Gluck sich zum Muster, der ihm auch 1787 in einem Briefe zu seinem echt dramatischen Style, den er nebst andern Vorzügen in so ausgezeichnetem Grade besitze, Glück wünscht. Mehr bedarf es wohl nicht, um die ganze Vortrefflichkeit dieses leider der Kunst zu früh (1788) entrissenen Genies der Vergessenheit zu entziehen. Wir kennen von ihm nichts, als die Ouverture zu seiner, erst nach seinem Tode bekannt gewordenen Oper Demophoon, die dessen tiefe Genialität hinlänglich beweiset, und ihn, hätte er auch sonst nichts geschrieben, allein verewigen würde.

Wolfgang Amadeus Mozart, geb. 1757. Groſs in allen Zweigen der Tonkunst, im

Kirchensatze, wie im Kammer- und Opern-Style, ja der Gröfste, wofür ihn selbst Joseph Haydn erklärt hat. Seine hohen, vortrefflichen Eigenschaften, die ihn als Künstler so hervorstechend auszeichnen, können wir — nach unserem Gefühle — am Befsten mit Mosels*) treffenden Worten bezeichnen: „Er besafs ein äufserst tiefes, leicht zu erregendes Gefühl; eine lebhafte, feurige, jedoch immer durch richtige Beurtheilung geregelte Phantasie; einen Reichthum an Melodie, die sich nicht nur in die Hauptstimmen, sondern selbst in die Begleitung ergofs; eine Fülle der Harmonie, die jene Melodien bald in zarter Anmuth, bald in siegender Kraft umgab, und oft die höchste Kunst des Contrapuncts unter anscheinender Leichtigkeit verbarg; Verstand und Plan in der Anlage; Geschmack und Ordnung in der Ausführung. Die Vereinigung dieser Eigenschaften ist es, welche seine unsterblichen, alle Fächer der Tonkunst mit gleicher Vortrefflichkeit durchkreisenden Werke charakterisieren, und den Laien entzücken, während sie dem Kenner hundertfältigen Stoff zur Bewunderung biethen."

---

*) Anmerkung zu G. Jones Geschichte der Tonkunst. Aus dem Englischen etc. Wien, 1821. S. 221.

Vicenzo Righini, geb. um 1758. Auch er kam in früher Jugend nach Deutschland und bildete sich hier erst zu einem gründlichen Componisten, in dessen Werken man oft Stärke des Ausdrucks und Neuheit der Melodie und Begleitung bewundert.

Peter von Winter, geb. 1758. Ein gewandter Tonsetzer nicht nur für die Oper, worin er außer Deutschland, auch Vieles für Mayland, Venedig, Neapel, Paris und London mit Beyfall gesetzt hat, sondern auch im Kammer- und Kirchenstyle. — Sein Opferfest ist die beliebteste seiner Opern und verräth durchaus einen eigenthümlichen Charakter von großer Wahrheit im Ausdruck mit tiefer Begeisterung. Er ist ein tüchtiger Meister in der Behandlung der blaſsenden Instrumente, die er mit großer Wirkung an rechter Stelle in seine leichte, gefällige Begleitung einzuweben versteht; auch weiſs er seinen Satz dem richtigen Accent der Worte anzupassen.

Ferdinand Paer, obgleich in Italien geboren, verdankt Deutschland (1795) vor Allem seine Ausbildung und seinen Ruhm. Außer seiner schmeichelnden Melodie und seinen gefälligen Uebergängen, die ihm als Italiener eigenthümlich bleiben, weicht er im Uebrigen und zu-

nächst in der charakteristischen Bezeichnung und im Ausdrucke von den leeren, abgenützten Formen der italienischen Oper ab, die in Deutschland durch seine glücklichere Bearbeitung des Gesanges in jeder Hinsicht einen durchaus besseren und gehaltvolleren Charakter angenommen hat.

Joseph Weigel, geb. 1765, ist mit Recht in Deutschland und Italien als dramatischer Componist rühmlich bekannt, dem selbst der große Joseph Haydn nicht ansteht, das Zeugniß der Meisterschaft im Gedankenreichen, Erhabenen und Ausdrucksvollen zu geben. Diesen Ruhm hat Weigel auch in der Folge durch seine Schweizerfamilie, sein Waisenhaus, und kürzlich durch Baals Sturz, ein Werk im höheren, tragischen Style vollkommen bewährt.

Ludwig van Beethoven, geb. 1772. Einer der genialsten und geistreichsten Instrumental-Componisten. Muß man Haydn seiner Naïvetät und heitern, oft scherzenden Laune wegen überall lieb gewinnen; fühlt man sich zu Mozarts größerer, kräftigerer Natur und reicheren Phantasie unwiderstehlich hingezogen; so tritt Einem Beethoven kühn und trotzig entgegen. Die Fülle seines Instrumental-Satzes gleicht oft einem brausenden, mächtig andringenden

Strome der mit unbezwinglicher Gewalt Alles mit sich fortreifst. Der Gang seiner geflügelten Phantasie ist ernst durchaus, und tiefsinnig bis zur Schwermuth, wie des Künstlers Temperament; hierin gleicht er nur sich selbst, und so im Strome und in der Verkettung seiner Ideen, worin er eben so eigen, als oft bis zum Sonderbaren originell ist. Auch darin steht er einzig und Keiner neben ihm, und Keiner über ihm.

An die genannten Künstler haben sich nun noch in Deutschland, und zwar in unsern Tagen, manche sehr verdienstvolle Tonsetzer in den verschiedenen Stylen der Musik angeschlossen, wovon wir der Kürze wegen nur eines Maier Bär und des Leonhard Anselm- und Carl Maria von Weber gedenken wollen. Alle drey entblühten der Voglerischen Schule, und zeichnen sich durch Originalität, gründliche Kenntnifs der Harmonie, geniale Auffassung ihres Gegenstandes mit charakteristischer Behandlung mittels einer kraftvollen Instrumentierung ruhmwürdig aus.

Auch in Frankreich blieb man im achtzehnten Jahrhunderte nicht zurück.

Andreas Emil Gretry, geb. 1741 und Nicolas d'Alayrac, geb. 1753, erwarben sich im Komischen und Sentimentalen der Oper

mit angenehmer Melodie, fliefsendem Gesang und leichter, gefälliger Begleitung allgemeinen Beyfall.

Luigi Cherubini eröffnete seine Künstler-Bahn 1787. Ein Italiener von Geburt, aber in Frankreich, dem er seinen Ruhm verdankt, zu einem der verdienstvollsten Tonsetzer ausgebildet, in dessen Werken wir nebst genialer Eigenthümliehkeit, Wahrheit und Charakter, deutsche Kraft und Tonfülle in der Instrumentierung immer werden bewundern müfsen; wie denn auch Cherubini die deutschen Mozart und Haydn über Alle schätzt, und von dem Letzteren wieder über Alles geschätzt ward. Haydn sprach mit der gröfsten Achtung von ihm und nannte ihn stets seinen lieben Cherubini.

F. Mehul begann seine Blüthezeit zu Paris 1791. Er gehört mit Recht zu den gefeiertsten Componisten der französischen Schule. Seit Gluck's Opern wollte man in Paris keine schöneren, als Mehuls Adrien (1799) gehört haben. Hätte dieser vortreffliche Tonsetzer auch nichts als seinen Joseph geschrieben, er würde dadurch seinen Nahmen auf immer verewiget haben. Dieses Werk ist von der Ouverture an bis zum Schlufschore des letzten Actes, voll der ge-

nialsten Eigenheiten, so, daſs wir es mit keinem andern im dramatischen Fache vergleichen können. Alle Charaktere sind mit der gröſsten Wahrheit aufgefaſst, und es ist schwer in der Sprache des Herzens beredter zu seyn, als Mehul in diesem au Zartgefühl und Kraſt wechselnden Tongebilde es ist, das seiner durchgeführten Einfachheit und seines ernsten, frommen, würdevollen Styles wegen einen echt patriarchalen Charakter entwickelt.

C. Spontini, zwar wie Paer und Cherubini in Italien geboren, aber gleich ihnen seit langer Zeit auſser Italien lebend, verdankt seine Ausbildung Frankreich. Er wird mit Recht den beſsten dramatischen Tonsetzern beygezählt, dessen tragischer Styl durchaus edel und erhaben ist. Die Oper behandelt er nach Gluckischer Weise als ein zusammenhängendes Ganzes, worin alle Theile sich zur Einheit fügen mit Wahrheit im Ausdruck und angeeigneter deutscher Kraft und Tonfülle in der Instrumentierung.

Auſser diesen Heroën der dramatischen Composition zählt Frankreich noch einen Le Sueur, Catel, Isouard, Berton, Boieldieu, die Meisten wegen ihrer blühenden, gefälligen Schreibart, unter seine beliebtesten Componisten.

Aber von Italien war der gute Genius der dramatischen Musik schon längst gewichen. Der

bessere Geist der älteren Schule eines Carissimi, A. Scarlatti, und der aus ihr hervorgegangenen Componisten war verflüchtiget; man vernachläſsigte, was Durante's spätere Schule durch Jomelli, Majo, Traetta, Terradeglias im Tragischen, und durch Piccini und Paisiello im Heitern Groſses und Gefälliges geleistet hatte; man achtete nicht mehr der richtigen Declamation im Recitativ, der glücklichen Bearbeitung des Textes in Beziehung auf Charakter und Ausdruck, des melodischen Gesanges, der Reinheit und Correctheit der Harmonie, der Einfachheit und Abwechselung einer mäſsigen, aber dem Ausdrucke entsprechenden Begleitung mit verständiger Wahl der Instrumente.

Dagegen gefiel und gefällt fortwährend noch Alles, was wir schon S. 413 von den Gebrechen der Oper gesagt, daſs sie des Charakters der Einheit völlig entbehrend in regelloses Stückwerk ausgeartet der einzelnen Virtuosität eines Sängers oder einer Sängerinn wegen geschrieben, aber auch nur von diesem Gesichtspuncte aus vom Publicum beachtet wurde.

So fanden wir noch im Jahre 1816 die groſse Oper in Florenz und Neapel beschaffen. Das Theater glich einem groſsen Conversatorium,

wo man mehr des Gespräches, als der Musik wegen sich eingefunden zu haben schien.

Bis zur Erscheinung des prim' Uomo*), oder der prima Donna auf der Bühne war alles Volk in lautem Wechselgespräche begriffen; die Ouverture, das Recitativ und alle Musikstücke der zweyten Parthie, in welche weder der Held noch die Heldinn des Stückes verflochten waren, wurden vom Publicum eben so lärmend verplaudert, als von den zweyten Sängern mit einer der Kunst Hohn sprechenden Gleichgültigkeit hergeleyert. Trat die prima Donna hervor, so durfte man froh seyn, wenn bis zum Beginnen ihrer Arie alle die tausend Mäuler in Ruhe und die Ohren ihrem Gesange zugewendet waren, der zuletzt doch kein Gesang, sondern halsbrechende Gauckeleyen, Schnörkel, Triller und Passagen war, die der Componist nur ihrer Gurgel angepaſst, und die sie im Uebermaſse von Freygebigkeit selbst noch mit tausend andern Bravouren ausgeschmückt hat.

---

*) Dieser ist der eigentliche Held des Stückes, dessen Rolle gewöhnlich einem entmannten Zwitterwesen (Castraten) zugetheilt ist. Dieſs gehört wohl auch mit zu den weiteren Unnatürlichkeiten der italienischen Oper.

Man wird es uns nicht übel nehmen, wenn wir einen solchen Opern-Gesang einen musikalischen Gallimathias nennen. — Gegen Bravour und Virtuosität in der Musik haben wir zwar nichts einzuwenden, denn es ist jederzeit erfreulich zu hören, bis zu welchem Grade von künstlich mechanischer Fertigkeit es ein Sänger oder Instrumentalist durch anhaltenden Fleiſs, durch fortgesetzte Uebung zu bringen vermag, und man kann und wird ihm wegen seiner Geschiklichkeit, die uns Staunen und Bewunderung abnöthiget, den ungetheilten Beyfall nicht versagen; nur glauben wir zu solchen Productionen das Concert und nicht die Oper geeignet. Denn es will die Oper durchaus zusammenhängenden Gesang, und echten, ausdrucksvollen, declamatorischen Gesang, der uns die Empfindungen des Dichters in Tönen schildert. Text und Musik sollen ein übereinstimmendes Ganzes bilden, wozu es aber der übertriebenen Coloraturen eben so wenig bedarf, als Rouladen, Triller und Variazionen eines Textes bedürfen, um mit künstlich gewandter Kehle allgemeines Staunen zu erregen.

Spielt doch auch der Instrumental-Virtuos keinen Text, keine Worte, sondern nur Tonzeichen, Noten, und ist eines rauschenden Beyfalls gewiſs; warum nicht auch der Gesang-Virtuos,

an dem wir ja nicht den Inhalt des Textes, der so oft mit seinen Schnörkeln im Widerspruche steht, sondern nur den Ton und Umfang seiner Stimme, die Reinheit der Intonation, die geschmeidige Fertigkeit der Kehle mit anscheinender Leichtigkeit in Ueberwindung aller nur möglichen Schwierigkeiten etc. bewundern.

Es hat daher der reine und echte Kunstgeschmack durch alle Jahrhunderte gegen diesen Mifsbrauch und Unfug des Gesanges in der Oper mit Recht geeifert, und nur ein Genie, wie Gluck, der das Wesen der dramatischen Musik so durch und durch begriffen, konnte zu seiner Zeit diesem Unwesen mit Kraft und nicht ohne guten Erfolg für die Oper auf längere Zeit in Frankreich und Deutschland steuern.

Allein wo ist in unsern Tagen wieder ein so durchgreifender Geist, wie Gluck, und zwar für Italien? Denn gerade da thut es am Meisten Noth dem Publicum einmahl über wahren Gesang die Augen zu öffnen, und um so mehr, da dieser schon seit Jahrhunderten von dorther, selbst mit allen seinen Unarten sich über die übrigen cultivierten Länder zu ergiefsen pflegt.

Salieri, Cherubini, Spontini und Paer haben sich frühzeitig von Italien, ihrem Vaterlande, abgewandt, und ihren ungleich bes-

sern Opernstyl in Frankreich und Deutschland ausgebildet, und es dürfte wohl keinem Zweifel unterliegen, daſs auch sie, wären sie in Italien geblieben, dort im Strome herkömmlicher Formen und der Mode gleich den Uebrigen untergegangen wären; sehen wir doch, daſs selbst die deutsche Eigenthümlichkeit eines Simon Mayer, der jetzt seit längerer Zeit ausschlieſsend Italien angehört, von den bewegten Fluthen des frivolen Geschmackes sich überwältigen lieſs.

Caraffa und Nicolini gehören zu den beſseren der neuesten dramatischen Componisten in Italien, ihre Werke sind nicht ohne gefühlvolle Stellen des Ausdrucks, nicht ohne Spuren dramatischen Styles. Auch Fioravanti und Pavesi entwickeln manches Gute in ihren Opern, allein sie besitzen alle nicht Tiefe und originelle Kraft genug, nicht die Macht des Genies, die es wagt, über das Conventionelle sich hinwegzusetzen, worin sie zum Theil weniger, als die gleichzeitigen Coccia, Generali, Puccita und Roſsini befangen sind.

Wollte man bloſs nach dem rauschenden Beyfalle urtheilen, den dieser Letztere in und auſser Italien jetzt genieſst; so müſste man ihn allerdings für den Coriphäen aller Opern-Componisten seiner und der früheren Zeit halten.

Allein mit dem bloſsen Geschmack des groſsen Haufens ist es ein sehr wagliches Ding, wenn es darauf ankömmt, ein bewährtes Kunsturtheil darauf zu gründen. Ein solches kann nur mit steter Rücksicht auf das Wesenhafte seines Gegenstandes gründlich, wahr und umfassend gefällt werden. — Schlägt aber die Kritik diesen nothwendigen Maſsstab bey Roſsini's Opern an; so fürchten wir, es dürfte vom eigentlichen Kern seiner Musik Wenig übrig bleiben, das Meiste aber als leere Schale der Beachtung minder werth seyn.

Man sagt, Roſsinis Melodie schmeichle ungemein dem Ohre, sey gefällig und entzückend; aber auch mannigfaltig, neu und unerschöpflich. — Es ist wahr, Roſsini's Melodie ist im Einzelnen gefällig, in sofern sie den Charakter des italienischen Melos trägt, das überhaupt, so wie die Sprache selbst, dem Ohre schmeichelt. Das ist auch Alles. — Aber die Kunst verlangt mehr, als äuſsern Reitz und die Opern-Musik mehr als Ohrenkitzel; sie dringt nothwendig auf charakteristischen Ausdruck, der den Tongebilden Wahrheit gibt, ohne die überhaupt keine Schönheit möglich ist. In diesem Sinne ist Roſsini's Melodie schmeichelnd und gefällig ohne schön zu seyn.

Man vergesse nicht, daſs hier von dramatischen Tongebilden die Rede ist, wo die Musik mit der Handlung, die Melodie mit dem Texte übereinstimmen, beyde zusammen ein Ganzes ausmachen sollen. Daſs Roſsini's Musik wohl Musik im weiten Sinne, nur keine dramatische sey, ist längst anerkannt. Seine Melodien passen zu jedem Texte, und jeder Text zu seinen Melodien, so allgemein, von so unbestimmtem, schwankendem Charakter, so willkürlich und conventionell sind sie; aber dabey auch nichts weniger als neu und mannigfaltig, man müſste nur die häufigen Reminiscensen dafür gelten lassen, in welchen er seine Lieblings-Gedanken je öfter desto abgenützter wiederhohlt, so daſs man ihn nicht selten schon in den drey ersten Tacten vollkommen wieder erkennt, mit Leichtigkeit den Gang seiner Modulation verfolgt, und jene Stelle schon im Voraus fühlt, wo er diese oder jene Wendung nehmen muſs, um mit einer seiner beliebten Cadenzen zu schlieſsen oder in ein Crescendo überzugehn, wovon vielleicht, so lang dieses in die Musik eingeführt ist, noch kein zweckwidrigerer Gebrauch gemacht worden ist. — An eine durchdachte, consequente Durchführung, richtige Declamation, an originelle, überraschende Uebergänge, unerwartete Ausweichun-

gen, gründliche Harmonie oder sonst eine contrapunctische Schönheit des Satzes ist bey ihm nirgends zu denken*).

In seiner Instrumental-Begleitung vermiſst der Kenner jene Feinheiten der Nüancierung, die Mozarts, Cherubinis u. A. Instrumentierung so anziehend und charakteristisch machen. Die Instrumente, gröſstentheils von einem trägen, auf und abwogenden Baſse untersetzt, laufen nur so nebenbey mit, um den Gesang bloſs zu heben, aber auch nicht selten seine Leerheit durch betäubenden Lärm zu decken.

Roſsini's Recitative, Arien und übrigen Gesangstücke verrathen von dem Wesen und den Eigenheiten der dramatischen Musik zu wenig Begriff, als daſs sie von dem älteren Schlendrian des italienischen Opern-Gesanges eine erfreuliche Ausnahme machen könnten; sie lassen uns daher in ihrem Urheber wohl das fertige Talent eines dem Ohre schmeichelnden Geschwindschreibers, aber keineswegs eine tiefe, selbstständige und geniale Productionskraft erkennen, die eben jetzt am nothwendigsten wäre,

*) Man vergleiche hierüber die Recensionen Rosinischer Musik in der Leipziger musikalischen Zeitung, Jahrg. 1820., Nro. 47.; dann 1821. S. 759 mit der Wiener musik. Zeitung, Jahrg. 1820, Nro. 101 und der Berliner Zeitung, 1822, Nro. 77., u. a.

um dem längst in Italien verfallenen, echt dramatischen Style einmahl wieder aufzuhelfen.

Es wäre uns — wir gestehen es — weit erfreulicher gewesen, wenn wir, anstatt mit diesem neuesten Lieblinge des Publicums den fortgesetzten Verfall der italienischen Oper bezeichnen zu müfsen, ihn vielmehr für ihren Restaurator zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts hätten erklären können.

Uebrigens ward diese Strenge des Urtheils von dem uns vorgezeichneten Gange der Geschichte unpartheyisch gefordert.

Wir haben nun noch den Zustand der Kirchenmusik innerhalb des Zeitraums von der zweyten Hälfte des achtzehnten ins neunzehnte Jahrhundert in Betrachtung zu ziehen.

Von der zweyten Hälfte des fünfzehnten bis um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts bediente man sich in Italien, Frankreich, Deutschland und in den Niederlanden etc. zur Kirchenmusik lediglich des Gesanges nach den strengeren Regeln der Fuge und des Contrapuncts oft mit allzukünstlicher, spitzfindiger Verwebung der Stimmen, wefswegen und weil sie so mit Vernachläfsigung des Textes durchaus mehr als Sache der

Wissenschaft betrieben wurde, sich mächtige Klagen des Verfalls gegen sie erhoben.

Orlando de Lafso in Deutschland und Palestrina, Allegri, Foggia, Benevoli, Perti, Lotti, Marcello, Bernabei, Bai und A. Scarlatti in Italien führten hierauf einen edleren Geschmack ein und brachten dadurch den Kirchenstyl zu seiner höchsten Vollkommenheit.

Indessen waren zugleich die ersten Schritte zur Erfindung der Oper gethan, und diese bis zu Ende des siebenzehnten Jahrhunderts schon so weit entwickelt, dafs von jetzt an auch die Kirchenmusik eine veränderte Gestalt annahm. Die ältere Strenge des Gesanges war völlig gewichen, und an deren Stelle Melodie, Mannigfaltigkeit und weniger gebundene Freiheit in der Bewegung desselben getreten, auch zur Verstärkung der Wirkung eine damahls noch leichte, einfache Instrumental-Begleitung beygegeben. — In diesen noch mäfsigen Schranken eines veränderten freyeren Kirchenstyles hielten sich Leo, Durante Vinci bis auf Pergolese und Jomelli mit immer noch lobenswerther Einfalt.

Erst, als im Verlaufe der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts an die Stelle des echten, einfachen Gesanges die Bravouren traten,

die Begleitung mit gröfserer Anzahl der Blas-Instrumente verstärkt, und letztere selbst obligat eingeführt wurden, gefiel sich das Publicum so sehr darin, dafs die damahligen Opern-Componisten kein Bedenken trugen mit ähnlichem Prunke auch die Kirchenmusik auszustatten. — So setzte Majo in einem Salve Regina zur Gesang-Begleitung der Worte: Eja ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte, nebst zwey Ripien- noch zwey Obligat-Trompeten, zwey Fagotte und eine Hoboe Solo. Welcher Abstand von Pergolese! — Sarti vermehrte die Zahl aller möglichen Instrumente zur Begleitung seiner Psalmen noch mit rufsischen Jagdhörnern; und als ihm bey seinem Te Deum des betäubenden Lärmens noch nicht genug war, verstärkte er ihn mit — Canonendonner! — Sacchini hatte, im Gegensatze zur Oper, eine verkehrte Ansicht von der Kirchenmusik, wenn er sagt: „Wir (Italiener) modulieren in der Kirchenmusik, da kann die Aufmerksamkeit, weil sie nicht durch die Nebensachen des Schauspiels gestört wird, leichter den mit der Kunst verbundenen Veränderungen der Töne folgen; aber auf dem Theater mufs man deutlich und einfach seyn; man mufs mehr das Herz rühren, als in Er-

staunen setzen; man muſs sich selbst minder geübten Ohren begreiflich machen.“ — Wir glauben aber, daſs Alles, was hier von der Oper gesagt würde, geradezu auf die Kirchenmusik angewendet werden müſse.

Dieſs sey indessen genug, um im Wesentlichen den italienischen Kirchenstyl jener Zeit zu charakterisieren, dem jetzt noch Schlimmeres bevorstand.

Um die Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts begann in Deutschland die Instrumental-Musik eine bisher nicht gekannte Fülle und Mannigfaltigkeit zu gewinnen; sie nahm in allen Stücken einen rascheren Gang, glänzte mit spielenden, gefälligeren Melodien, bewegte sich in reicheren Modulationen mit dem verschlungensten Gewebe aller Instrumente, und erschwang sich endlich im Reiche der Harmonie zu einer Freyheit der Bewegung, zu einem Reitze immer neuer Formen, zu einer überwältigenden Kraft glühender Tonfülle, die jetzt unseren Ohren eben so überraschend, als oft betäubend vorüber rauschen. Lauter Eigenschaften, die einer auf Glanz und Reichthum Anspruch machenden Musikgattung für das Theater und die Kammer (Concerte und Oratorien) entsprechen mögen, aber sich ohne weise Einschrän-

kung zur Begleitung des einfach grofsen und edlen Kirchengesanges nicht schicken.

Nahm früher schon in Italien die Opern-Musik durch Ausartung des Gesanges in eitle Virtuosität den Charakter des Concertes an; so artete jetzt in Deutschland und Frankreich die Kirchen-Musik, durch den Beytritt einer übermäfsigen Coloratur in der Begleitung, vollends in die Oper aus. — So haben wir in Italien keine Oper, und in Deutschland keine Kirchenmusik mehr; dort herrscht schmeichelnde Melodie mit Staunen erregender Kunstfertigkeit, hier tief ergreifende Harmonie mit bezaubernder Kunst der Mahlerey; überall Musik, nur nicht die echte, die sich wechselseitig unterstützende in Gesang und Begleitung, und — nicht am rechten Orte. So ging das Verderben für die Kirchenmusik von Italien aus und endete so zu sagen in Deutschland.

Mit Bedauern sehen wir hier unsere gefeyertsten Componisten unter der Zahl derjenigen, die dieses Verderben durch die Macht und das Ansehen ihrer Kunst — ohne zu wollen — begünstiget haben.

Joseph Haydn und Mozart, die genialen Schöpfer der Instrumental-Musik, haben sich

in Manchen ihrer Werke für die Kirche *) Vieles gegen den reinen, einfachen Styl zu Schulden kommen lassen. Selbst Vogler, der um den Choral und wahren Kirchengesang so verdiente Abt Vogler, ging nicht selten hierin zu weit. Auch Beethoven, Winter und noch Viele der Neuern und Neuesten sind dem trügerischen Glanze der Instrumental-Begleitung gefolgt, und an sie haben in Frankreich Cherubini und Mehul sich angeschloſsen.

Die groſsen Messen dieser Meister mögen immer als Meisterwerke der Composition überhaupt gelten; sie sind es in der That, und mit einem Aufwande von Kunst, von Fülle und Pracht der Harmonie, von Reichthum und Wechsel der Formen geschrieben, daſs sie mit Recht auf Meisterschaft der Composition Anspruch machen können, nur nicht für die Kirche und in der Kirche. His non est hic locus. Es fehlt zwar darin

*) Hiervon wollen wir Haydns ältere Kirchen-Compositionen und Mozarts Requiem und Offertorium: Misericordias domini (letzteres für die königl. Hof-Capelle zu München gesetzt) ausgenommen wissen. Sie beweisen klar, daſs es nicht an ihrem besseren Können, wohl aber an äuſseren Einflüſsen und Rücksichten lag, die sie vermochten, dem Zeitgeschmacke nachzugeben. Und haben sie auch dadurch sich die höchste Palme nicht errungen, so bleibt dennoch in jeder andern Beziehung ihr Ruhm ungeschwächt, unsterblich.

nicht an passenden Stellen; hier an einem Kyrie, dort an einem Sanctus, Benedictus oder Agnus dei, das durch Ruhe und Einfachheit das Gemüth erhebt; allein, das genügt noch nicht, alle diese rührenden Einzelnheiten gehen bald in der tonfülligen Pracht eines rauschenden Gloria oder Credo wieder verloren; und womit will man die brillianten Ritornells, die concertierend eingeführten Instrumental-Solo's, oder gar die mit allen Reitzen der Opernmusik ausgeschmückte Arie, als der Kirche angemessen vertheidigen? Hier ist — mit Erlaubniſs zu sagen — dem Zeitgeschmacke gehuldiget. Man beabsichtiget damit zu gefallen, sich Ruhm zu erwerben; aber man vergiſst, daſs die Kirche kein Opern- kein Concert-Saal ist, um sich am Klange süſser Kehlen, oder am Uebermuth einer üppigen Harmonie der Begleitung zu ergötzen.

Der Gesang war das ursprünglichste Element aller Kirchenmusik, und als er sich mehrstimmig ausgebildet, und in einfacher Melodie mit breiten, ernsten Tonmassen sich klar, ruhig und harmonisch fortbewegte, da stand diese wohl auf ihrer höchsten Stufe. — Wir können es daher nicht lobenswerth finden, wenn wir ihn dagegen jetzt in den profansten Formen bald einstimmig weichlich und üppig verziert hervorgehoben, bald

mehrstimmig von rauschender Begleitung übertäubt, unterdrückt hören. Selbst die kunstgerechteste Fuge, womit da ein Amen, dort ein Alleluja, oder was immer für Worte ausgeführt sind, vermag nicht gegen einzelne Ungebührlichkeiten dem Ganzen den Charakter des Kirchenstyles zu verleihen. Die Fuge erinnert an jene strengen contrapunctischen Kunstgewebe zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, die damahls mit gänzlicher Vernachläſsigung des Textes in die Kirche eingeführt, die allgemeine Klage über den Verfall der Kirchenmusik veranlaſst hat; heut zu Tage scheint sie mehr eines alten Herkommens wegen beybehalten, zwischen dem alten und neuen Kirchenstyle einen schneidenden Contrast zu bilden. *)

Indem wir so den wesentlichsten, eben nicht erfreulichen Zustand unserer heutigen Kirchen-

*) Wir wollen damit keineswegs gesagt haben, daſs wir ein abgesagter Feind der Fuge sind, und sie darum aus der Musik verbannt wünschen; wir schätzen und ehren sie im Gegentheile hoch, doch in ihrer strengsten Form nur als ein musikalisches Kunststück, das gleichwohl als solches in der Kirche der Andacht wenig frommt, und darum als Cosa studiata dem Oratorium, oder auch einer Messe für das Concert spirituel füglicher ziemt. Dort wollen wir ihren Labyrinthen-Gängen mit aller Aufmerksamkeit folgen, und den Verstand ihres Schöpfers bewundern; im Gemüthe des Frommen findet sie keinen Raum.

Musik näher erörtert haben, wollen wir nur noch die Bemerkung machen, daſs es nicht immer so war, und nicht ohne Ausnahme so ist.

Zur Zeit, wo in Italien zuerst die Ausartung der Kirchenmusik begann, suchte Martini durch reinere Grundsätze, und Valotti, Pavona, Ballabene, Pisari, Sala u. a. bis zum Schluſse des vorigen Jahrhunderts durch ihre practischen Werke dem Verderben entgegen zu arbeiten.

In Deutschland steht Händel oben an, auch Hasse, Fasch, Seb. Bach, Eberlin, Gaſsmann, Pasterwitz u. v. a. thaten das Ihrige zur Erhaltung des reineren Styles, der endlich in Michael Haydn und dessen Schülern seine letzte Stütze gefunden hat.

Wohl mögen auch im neunzehnten Jahrhunderte der Edlen viele seyn, die bisher ihre Muſse dem ernsteren Kirchensatze zugewandt, deren Werke aber, und ihre Nahmen uns bisher nicht zur Kunde gekommen sind. Ihre Zahl beschränkt sich uns darum hier nur auf Wenige.

Mit Liebe pflegt seit vielen Jahren schon Abbé Maximilian Stadler in Wien der declamatorischen Musik mit dem glücklichsten Erfolge für die Kirche. Wir haben bis jetzt nur

seine vier und zwanzig Psalmen gehört; aber die rührende Einfachheit des Gesanges kömmt aus einer von Andacht begeisterten Seele, und dringt darum wieder zur Seele, hier ist echte Kirchenmusik.

Prof. Joseph Schlett, Joseph Gratz und Caspar Ett, alle zu München und mit gründlicher Theorie im Stillen dem besseren Style der Musik überhaupt und des Gesanges insbesondere ergeben.

Schlett beurkundete schon früher seinen geläuterten Sinn für Kirchenmusik mit einem Magnificat, dem Vogler als Kampfrichter den Preis zuerkannte. Seine gründlichen Einsichten in das Wesen der Musik hat er längst durch sachverständige Beurtheilungen musikalischer Compositionen, und neuerlich erst durch seine treffenden Bemerkungen zu Rousseau's Brief über die Musik zu erkennen gegeben.

Gratz ist gegenwärtig einer der gründlichsten, wohlerfahrensten Contrapunctisten, der mit seltener Geschicklichkeit die strengsten Grundsätze seiner Theorie in eigenthümliche Formen von fliessendem, gefälligem Charakter einzukleiden weiss. Seine Messen und übrigen Kirchengesänge tragen den Stempel der Meisterschaft.

Ett, Organist an der St. Michaels-Hofkirche zu München, ist des Vorigen würdiger Schüler,

und unermüdet eifrig, in seinem Kirchensatze die Regeln der älteren Gesangweise mit den Grundsätzen der neueren Harmonie auf eine ihm eigenthümliche Art in eine glückliche Verbindung zu bringen. Seine Messen, Gradualien, Offertorien, gröſstentheils alla Capella, beweisen zu Genüge, welche Einsichten er sich durch fortgesetztes Studium in die Werke des sechzehnten Jahrhunderts erworben hat. Von seinen gründlichen theoretischen Kenntnissen zeugt dessen im Manuscripte vorliegende tabellarische Uebersicht der Harmonie-Lehre, worin alle Theile, von den ursprünglichsten Elementen an bis zur vollständigsten Entwickelung aller Arten von Combinationen, Umwendungen etc. durch Beyspiele anschaulich gemacht, zu einem alle mögliche Fälle erschöpfenden Ganzen vereinigt dargestellt sind.

Möchten doch von dem Geiste dieser Edlen des neunzehnten Jahrhunderts noch viele Hunderte beseelt seyn, um im gemeinsamen Streben mit ihnen und mit demselben Eifer und derselben Wärme den immer mehr überhand nehmenden frivolen Styl der Kirchenmusik, wenn auch nicht völlig verbannen, demselben doch endlich ein Uebergewicht entgegen setzen zu können.

Wir schliefsen jetzt unsere Geschichte mit folgender allgemeinen Bemerkung.

Ein kurzer Rückblick auf die Entstehung der Musik belehrt uns, dafs sie zuerst mit der Harmonie (der Wissenschaft der Tonkunst) begonnen, die sich als eine gleichzeitige Vereinigung oder zusammenklingende Abwechslung verschiedener Töne auf deren Natur und Verhältnisse gegründet, nur langsam und mühevoll hervorgebildet hat. — Die Tongebilde waren noch steif, trocken und unbeholfen.

Später erst entwickelte sich die Melodie (die Poesie der Tonkunst), eine Folge von Tönen zur Bezeichnung des Ausdrucks der Empfindung. — Die Tongebilde erhielten jetzt Leben und Bewegung.

In der Melodie lag die poetische, in der Harmonie aber die mahlerische Erfindung; jene mit freyerem Spielraum der Seele in der Erfindung, diese hingegen mit steter Gebundenheit an die Regeln des Verstandes in der Ausführung. — In jener ertönten die einfachen Klänge der Empfindung der Seele; durch diese wurden sie erst (gleichsam durch Gruppierung und Colorit) zu einem volltönigen Ganzen unterstützt — erhielten Kraft und Helldunkel.

Aus der zweckmässigen, wohlverstandenen Verbindung Beyder gingen endlich Wahrheit und

Charakter des Ausdrucks und der Form — Schönheit des Tongebildes — hervor; die Kunst selbst hatte ihre höchste Stufe erreicht.

Ziehen wir bis zu diesem Puncte der Ausbildung der christlichen Ton- und zeichnenden Kunst in Italien eine Parallele; so sehen wir die letztere auf entgegengesetztem Weg dem Ziele entgegenstreben.

Bey dieser war es zuerst der Geist, der in ihren Gebilden vorwaltete und von dem sie ausging; die Poesie nahm längst an ihren Schöpfungen den wesentlichsten Antheil, sinnige Gemüthsbewegung und charakteristische Bezeichnung des Ausdrucks lagen schon anfänglich in den physiognomischen Zügen ihrer Gestalten, während die Gestalten selbst noch in den beschränktesten Umrissen steif, eckig und unbeholfen sich bewegten, und in dem wissenschaftlichen Theile, der Technik, alle Gebrechen des Ursprungs fortbestanden. — Die Wissenschaft war das zweyte, worauf sich dann die Aufmerksamkeit gerichtet, und in deren Ausbildung das geistige Princip zugleich eine freyere Entwickelung genommen, bis endlich beyde — Poesie und Wissenschaft — auf gleicher Höhe sich wechselseitig zur Schönheit des Products

durchdrangen und so auch die zeichnende Kunst zu ihrer höchsten Blüthe gebracht war.

Beyde Künste, auf entgegengesetzter Bahn der Ausbildung auf ihrem Culminationspuncte angelangt, sanken jetzt bald auf einem und demselben Wege. Beyde wichen von der lobenswerthen Einfachheit, beyde haben Wahrheit mit eitlem Flitter vertauscht. Poesie ist in Flachheit, Wissenschaft in Uebermuth, Ausdruck und Charakter in conventionelles Formenspiel, Kunst in Virtuosität ausgeartet. — So liegen Beyde jetzt im Argen; aber wer lehrt uns, ob und wann sich Beyde wieder daraus zum Bessern erheben? — die Zeit.

Abreise von Rom.

Nachdem wir nun noch so Manches des Wichtigsten dieser unvergeſslichen Stadt gesehen und wieder gesehen hatten, beschlossen wir endlich unsere Abreise. Es war ein hartes Scheiden, denn wie sehnsüchtig man auch, und je entfernter, desto mehr, nach der Einzigen sich hingezogen fühlt; es ist umsonst, man erreicht dieſs einmahl verlassene Ziel ewiger Wünsche nicht so leicht wieder.

Bis Monterosi hatten wir, zu beyden Seiten der Straſse, die alten traurigen Oeden

wieder, die uns jetzt — von Rom geschieden — weit trauriger vorkamen, als damahls, wo wir ihrer, von den freudigsten Hoffnungen, bald das höchste Ziel erreicht zu haben, weniger achteten.

Gleich hinter Monterosi scheidet sich rechts von der Strafse ein Weg aus, der über Perugia führt, den schlugen wir ein. So unerläfslich es für den Reisenden ist, wegen Siena und der ganz vortrefflichen Aussicht, die man auf der Höhe hinter Montagna geniefst, sich den weit beschwerlicheren Weg über den Monte Raticofani gefallen zu lassen; so gewährt doch auch diese Strafse an reitzenden Natur- und Kunst-Schönheiten so viel Interessantes, dafs wohl Keiner sich das Mannigfaltige neuer Genüfse, die ihn hier erwarten, versagen darf.

Man hat nicht sobald die Strafse eingeschlagen, als man schon einem Eichenwalde begegnet. Die Eiche wächst etwas schlanker in Italien, und grüner und belaubter sind hier noch ihre Zweige gegen den Winter zu, als in Deutschland. Mögen im Süden die Orangen- und Citronen-Haine, die Cypressen und Lorbeerlauben noch so lieblich duften und grünen; der Eichenwald ist doch auch schön, und dem Deutschen hier eine freudige Erinnerung an die Heimath.

Durch diesen Wald kömmt man zuerst nach Nepi, einem kleinen, ehemahls festen Städtchen. Der Anblick der üppig bewachsenen Festungs-Mauern mit den beyden alten Thürmen ist mahlerisch, und eben so bildet im Inneren die Kirche mit dem Giebel und Porticus eine schöne Gruppe. Das Städtchen selbst aber, hat man es verlassen baut sich gar schön, und mit dem alten Soracte im Hintergrund zu einer vortrefflichen Landschaft. Von hier aus setzt der Eichenwald sich in noch längerer Ausdehnung fort, bis man aus ihm heraus in die Ebene kömmt, die gröſstentheils sich selbst überlassen, von wilder Natur durch eine Kette sanft lienigter Gebirge im Hintergrunde begränzt ist. Aber bald wird die Gegend heimlicher, und Oehl- und Weingärten wechseln freundlich ab; ein schöner Contrast zu jenen unfreundlichen Strecken auf der Straſse über den Radicofani. — So gelangt man mit dem sinkenden Tage zu dem Städtchen Civita castellana. Die Lage des alten Castells mit seinen Thürmen ist zum mahlen schön, und so die Gruppierung der Stadt auf schroffen Felsen, die rückwärts eine wilde, fürchterliche Kluft bilden, durcheilt und belebt von einem rauschenden Bache. Ueber die Kluft ist eine Brücke gespannt, deren

Bogen auf schwindelnd hohe Pfeiler gestützt sind. Wir übernachteten in Civita castellana.

Von jetzt erscheint Alles in reicherer, üppiger Pflanzung. Zur Rechten die Appenninen, das Thal von der Tieber durchströmt. Bald ist man bey Otricoli vorüber und nahet sich dem reitzenden Narni. Die Gegend wird zusehends geschmückter, anmuthiger, fruchtbarer. Das Städtchen gruppiert sich allerliebst auf der Anhöhe zwischen schattigen Bäumen, von höherem Gebirge eingeschlossen, durch welches die Nera sich hindurchdrängt und das Thal bis Terni bewäſsert. Auf kühn empor strebenden Pfeilern ruhen hier noch einige Bogen, Ueberbleibsel jener alten Brücke, die einst Augustus über die Nera geführt. — Aber erquickender für das Auge gibt es keinen Anblick, als von den Höhen herab über das Thal. Wir hatten bis jetzt noch keine reitzendere und fruchtbarere Gegend in Italien gesehen, als diese, auch keine heiterere und von Menschen belebtere. Berge und flaches Land sind allenthalben zu Wein- und Oehlpflanzungen, zu Aeckern und Wiesen gleich ergiebig benützt. Alles steht kräftig und gedeiht in üppiger Fülle. Ein ewiger Garten, ein Land, das von Wein und Oehl trieft. Truppenweise zieht das Landvolk zur Arbeit aus, oder kehrt

zur Ruhe heim; auch das hatten wir hier zum ersten Mahle gesehen. Sanfter wogen hier die Gebirge, und wo sich schroffe Felsen erheben, da tragen sie luftige Städtchen, oder einzelne Häuser und Thürme. Alles bildet sich zum lebendigen Gemählde.

In Terni, dem Geburtsorte des Tacitus, kamen wir noch früh genug an, um den Sturz des Velino zu sehen; denn wir gedachten diesen Ort mit Tages-Anbruch wieder zu verlassen. Von Terni aus geht es zwischen Olivenpflanzungen immer Berg an, am Dorfe Papigno vorüber, und dann erst höher und steiler, wohl bey vier Miglien Weges, bis zu einer gedeckten Loge auf schroffem Abhange erbaut, dem Falle gegenüber.

Dicht hing ein Regenschwangerer Tag über uns, und in neblichtes Dunkel spaltete sich die Nacht unter uns mit allen Grauen eines fürchterlich gähnenden Abgrundes. Diefs erhöhte die Schauer dieser Scene.

Pfeilschnell schiefst der Velino hervor, über dem Rücken des Appennins in schmale Ufer geengt, und stürzt sich selbst drängend, und wie aus sich selbst hervorwühlend — ein Riesenstrahl — hinab in den schäumenden Kessel. Es bebt und wankt die Erde unter dem gräfslichen

Sturz; es brüllt die klaffende Tiefe, wie aus den Eingeweiden der Erde, den hinabrollenden Donner furchtbar zurück. Vor Wuth schäumt das tobende Element, in Wolken ballen sich seine empörten Dämpfe, es raſ't und fährt die zerstäubte Fluth, ein Nebel-Heer, wirbelnd empor, himmelan und weit über des Falles Höhe *) hinaus; oder drängt sich jetzt, mit der Nera vereint, in schaumgeringelten Wogen durch das Thal. Weit umher ist Alles in ewigen Regen gehüllt, so daſs man es kaum 3 Minuten auszuhalten vermag, ohne durch und durch naſs zu werden.

Während wir so dem fürchterlichen Schauspiele zusahen, hatte sich ein Mensch zu uns gesellt, der bald deutlich zu erkennen gab, daſs er unserem Beutel einen Tribut auflegen wollte. Als wir ihn um die Ursache fragten, erwiederte er mit einer gewiſsen Zuversicht: „io sono il Custode." Wir lieſsen ihn stehen, und lachten herzlich über den sonderbaren Einfall, daſs ein Mensch sich als Hüter eines Schauspieles aufdringen wollte, das die Natur hier, seit undenklichen Zeiten, frey und öffentlich jedem gegeben hat, der sich demselben genähert.

---

* 265 Fuſs. Franz. Maſs.

Wir kehrten nach Terni zurück und fuhren, von da, am folgenden Tage nach

Spoleto.

Man hat zuvor einen der höchsten Gipfel der Appenninen dieser Gegend zu übersteigen. Die Straſse ist vortrefflich, und die Aussicht allenthalben entzückend auf fruchtbare Gründe, reich mit Bäumen bepflanzt und von des Weinstocks Ranken traulich umschlungen.

Spoleto liegt am Fuſse des Berges, eine alte Stadt, ziemlich still im Innern; doch nicht ohne geräumige Plätze mit ansehnlichen Gebäuden. Sie gruppiert sich von dieser Seite mit dem Castell Theodorichs sehr mahlerisch, das eben von der aufgegangenen Sonne beleuchtet war. — Was von Römergebäuden hier noch übriget sind die Trümmer eines Amphitheaters und eine Wasserleitung. Jene befinden sich im Innern eines Nonnenklosters, wozu sie zum Theil benützt sind. Um sie zu sehen ward uns an der Pforte — wegen des Eintritts — eine Erlaubniſs von Rom gefordert. Wir lieſsen das gut seyn, und begnügten uns ein Fragment davon gesehen zu haben, das in einem benachbarten Hause zu einem Stalle verwendet ist.

Die Wasserleitung ist ein Riesen - Werk. Aus dem tiefen Thale streben mächtige Pfeiler hoch über dasselbe weg, die darauf gestützten Bogen dienen zugleich als Verbindungsbrücke zweyer Berge unter sich und mit der Stadt.

Aber der Dom ist hier unstreitig das Sehenswürdigste von Allem. Thurm und Giebel daran sind gothischen Styles. Das Cortile und die Kuppel römische Bauart, letztere von Bramante. Die innere Structur verräth hohes Alter; jetzt aber ist das Ganze durch neuen Anstrich erbärmlich modernisiert. — Die grofse Nische im Chor, die die ganze Breite desselben einnimmt, enthält vortreffliche Gemählde des Fra Filippo Lippi, der, nach vielfältig überstandenen Abenteuern, in seiner Verfolgung hier eine Freystatt, aber auch nach seinem gewaltsamen Todte durch heimliche Vergiftung, eine Ruhestätte gefunden hat.

Links im Gange zur Sacristey ruht seine Asche mit folgender, von Angelo Poliziano auf ihn verfertigten Grabschrift:

Condidus hic ego sum picturae fama Philippus,
Nulli ignota mea est gratia mira manus.

Artifices potui digitis animare Colores,
Sperataque animos fallere Voce diu.
Ipsa meis stupuit natura expreſsa figuris,
Meque suis faſsa est Artibus eſse parem.
Marmoreo tumulo Medices Laurentius hic me
Condidit: ante humili pulvere tectus eram.

Bey Verfertigung der Fresken in jener Nische hat Fra Diamante ein Karmelit aus Florenz dem Filippo, seinem Meister, treulich beygestanden, auch, was dieser, vom Tode zu früh ereilt, unbeendiget lassen muſste, vollends zu Ende gebracht.

Der Inhalt jener Gemählde ist: ein englischer Gruſs; der Tod der Maria; Christus in der Krippe, und eine Krönung der Maria. Dieses letztere Gemählde ist noch besonders gut erhalten, auch nehmen wir keinen Anstand, es, seiner dem Fra Filippo eigenthümlichen guten Zeichnung, des trefflichen Styles der Gewänder und des geistvollen Ausdruckes wegen, als ein von der Hand des Meisters

allein vollendetes Werk zu erklären. Maria ist ein herrliches Bild der frömmsten Weiblichkeit, voll Resignation, und eines hohen, demuthvollen Sinnes. Die Engel der Glorie sind die holdseligsten Wesen, alle von der höchsten Liebenswürdigkeit, voll Anmuth und Unschuld.

Aufser diesen Gemählden besahen wir hier noch den Choraltar. Es zieren ihn vier aus kostbaren Graniten gefertigte Säulen, von dem schönsten Verhältnisse, rein und aufs Befste erhalten. Die Schaftgesimse sind aus Giallo und Verde antico gearbeitet. Sonst bemerkt man auch noch an einigen anderen Altären aus edlerem Marmor gehauene Säulen.

In einiger Entfernung aufserhalb der Stadt, und in mahlerischer Umgebung, liegt noch ein altes Kloster, Augustiner-Mönchen gehörig. — Die äufsere Vorderseite und der Chor im Innern der Kirche sind der vielen grofsen und herrlichen Fragmente wegen, die von antiken römischen Gebäuden genommen sind, der Betrachtung würdig.

Die Verzierungen an den Gewändern des Portals und an verschiedenen anderen Theilen desselben sind von zierlicher Ausführung, rein und scharf hervorgearbeitet. Im Inneren sehen zwar die Theile nicht zusammen, und es passen

weder die Gesimse zu den Capitälen, noch die Capitäle immer zu den Schaften, worauf sie ruhen. Man hat dieſs alles theilweise gefunden, und hier zusammengestellt so wie es kam, ob passend das Eine zum Andern, oder nicht, darauf ward nicht geachtet; man suchte mehr das Einzelne durch irgend eine Zusammenstellung zu erhalten, als daraus ein Kunstgerechtes Ganzes zu bilden, welches das Verschiedenartige der Theile durchaus nicht gestattete, die indessen mit zu den schönsten Ueberresten aus dem Alterthume gehören.

Ehe wir Spoleto verlieſsen, besuchten wir noch die Privat-Capelle der Familie Ancaiani, worin man uns ein Gemählde von Raphael ankündigte. — So wenig wir auch geneigt sind, diesen Meister hier verbürgen zu wollen, so wenig können wir das Gemählde selbst für ein unbedeutendes Gouaschgemählde halten, wie es einer der neuern Reisenden zu nennen beliebt hat. — Es ist uns aber hier, wie bey jedem eigentlichen Kunstwerke, weniger um den Nahmen des Meisters, als um die Verdienste des Werkes selbst zu thun; darum konnten wir es uns auch nicht versagen, diesem Gemählde mehr Aufmerksamkeit zu schenken, als gewöhnlich zu geschehen pflegt.

Der Gegenstand sind die dreÿ Könige, wie sie dem Christkinde ihre Huldigung darbringen, er ist in Tempera auf einen gleichseitig viereckigen Raum gemahlt, der auf allen Seiten mit einem breiten Arabesken-Streife eingefaſst ist, an dessen vier Ecken sich die Brustbilder von vier Heiligen befinden. — Zeichnung und Anordnung sind durchaus von strengem Style, der auf die Epoche vor Raphael hindeutend wohl am Meisten an Perugino und seine Schule erinnert.

Joseph findet sich in ernster Betrachtung und Maria kniend vor dem Kinde, das zu ihren Füssen auf der Erde liegt und das rechte Händchen zum Munde hält. An diese Gruppe reihen sich die der Könige und ihres Gefolges an. Drey Engel bilden schwebend über dem Ganzen die Glorie.

Sehen wir nun zuerst auf den Charakter im Ausdruck aller Köpfe, so lassen diese, jeder nach Situation und Individualität verschieden, nicht leicht etwas zu wünschen übrig. Welch ehrfürchtiger Anstand, welche Würde und Huldigung in den Physiognomien der Könige! Der Mutter jungfräuliches Wesen und mütterliche Liebe, Demuth und Frömmigkeit dürften sich selbst in Raphaels vollendeteren Madonnen,

deren gewähltere Grazie und Zierlichkeit in Formen und Bewegungen ausgenommen, kaum wahrer und inniger geschildert finden. Die Engel sind himmlische Wesen; die Gewänder durchaus mit grofser Einsicht und Bestimmtheit geworfen.

Was aber dieses Bild zu einer höchst sonderbaren Erscheinung macht, ist die ganz eigene Behandlungsweise in der Ausführung. Der Meister verfuhr dabey nicht auf die gewöhnliche Art, zuerst das Ganze zu untermahlen. Er untermahlte stellenweise, und vollendete zugleich das Untermahlte, ehe er weiter schritt. — So sehen wir hier das Bild an vielen Stellen ganz ausgeführt, an anderen dagegen nicht einmahl angefangen. Zu jenen gehören die Beywerke in der Einfassung und alle Köpfe mit der ganzen Figur des Christkindes; auch ein Theil der Gewänder, bey welchen der Mahler wieder auf eine ganz eigene Weise zu Werke ging. Alle Parthien derselben von einerley Farbe z. B. der rothen, wurden zusammen angelegt und zu Ende gebracht; wie etwa der Mantel des einen Königs, und von dem Unterkleide der Maria jener Theil, der die Brust bedeckt, und ein Stückchen davon, das unten bey den Füssen noch zum Vorscheine kömmt. Dagegen ist Mariens Mantel und das Un-

terkleid des Königs noch völlig roher Grund, oder sie sind höchstens nur flüchtig und in wenigen Tönen zerstreut darauf angedeutet. — Eben so sind auch die einzelnen Falten nur stellenweise mit Farben angegeben und dabey die Lichter völlig ausgespart. Obgleich das Vorhandene nur in Tempera ausgeführt ist; so ist dennoch die Färbung sehr lebendig und kraftvoll.

Der Weg von Spoleto nach Foligno ist ganz vortrefflich und die Gegend nicht minder schön und fruchtbar, als die vorigen. Es ist, als habe die Natur alle ihre Reitze und die ganze Fülle ihres Segens über diesen Theil von Italien ausgegossen.

Dicht am Wege, und über einem steilen Abhange befindet sich ein kleiner Tempel, ehemahls dem Flufsgotte Clitumnus geweiht, dessen Quellen nahe bey le Vene sprudeln. Der Tempel von länglicher Form hat zwey Giebel. Der vordere wird von vier Säulen getragen, wovon zwey aus bläulich grauem, sehr hartem, die beyden andern aber mit gewundenen Riefen, aus weifsem Marmor gearbeitet sind. Diese sonderbare Zusammenstellung von Säulen dünkt uns nicht ursprünglich, sondern ein Werk späterer Restauration zu seyn, wo dieser Tempel eine christliche Bestimmung erhielt, und zu dem Ende im Inneren

mit einem Altare und Tabernakel, wie es scheint aus den Resten eines Gesimses, verziert wurde. Der Giebel ist reich mit Laubwerk geschmückt; aber das Kreuz, wahrscheinlich aus dem mittleren Ornamente verfertiget, eine spätere, christliche Zuthat. Da und dort deutet das Stumpfe auf Ueberarbeitung.

Wir erreichten Foligno noch vor Sonnen-Untergang. Die Stadt hat das Sehenswürdigste, was sie ehemahls besafs, auf immer verloren. Es ist Raphaels vortreffliches Madonnen-Gemählde, di Foligno genannt, weil es ehemahls die Hauptzierde der Kirche des Klosters delle Contesse war. Als es im Jahre 1816 von Paris wieder zurückgekommen war, sahen wir es im Saale Borgia zu Rom. Jetzt hat sich dort (im Vatikane) eine eigene Gallerie — Galleria Borgia — gebildet, wo es nebst vielen anderen Gemählden, die mit ihm gleiches Schicksal hatten, einen ehrenvollen Platz einnimmt.

Leider gibt ein anderes Gemählde, das sich in dem Hause des Barons Gregorio befindet, und fälschlich für Raphael gehalten wird, dieser Stadt keinen Ersatz für jenen empfindlichen Verlust.

Es ist eine heilige Familie, sehr unvollkommen und in sehr üblem Zustande. Johannes und das

Christkind sind nur leicht in Farben gesetzt; die Köpfe von Joseph und Maria nur konturiert, und Letzterer bey weitem nicht im Geiste und Charakter Raphaels aufgefaſst. Mehrere Stellen der Umrisse sind später, und auf eine höchst unverständige Weise, überzeichnet und darum dunkler geworden. Die Gewänder sind kaum angedeutet. Und für diesen erlogenen Nahmen Raphael begehrt man die ungeheuere Summe von 6000 Scudi, um welchen Preis dieses Bild wohl nie einen Käufer finden, wohl aber in den Händen seines gegenwärtigen Besitzers vollends zu Grunde gehen wird.

Da wir uns von Assisi einen reicheren Genuſs der Kunst versprachen, so säumten wir nicht länger diesen jetzt weniger interessant gewordenen Ort wieder zu verlassen. Mit dem frühesten Morgen waren wir schon wieder auf dem Wege, um desto eher das nächste Ziel unserer Wünsche zu erreichen. Wir fuhren durch eines der lieblichsten Thäler. Unten in der weiten Ebene, wo einsam sich die stattliche Kirche S. Maria degli Angeli erhebt, hielten wir zuerst an, und besuchten das darin befindliche uralte Kirchlein, das, da es das erste kleine Eigenthum des von S. Franciscus von Assisi gestifteten Ordens war, Portiuncula genannt

wurde, von welcher Benennung auch der nachmahls jenem Kirchlein verliehene Ablafs, Portiuncula-Ablafs heifst. Später wurde darüber von Vignola eine so bedeutend grofse, geräumige Kirche erbaut, dafs sie jetzt viele Tausend jener Andächtigen zu fassen vermag, die am Tage des Hauptfestes hierher pilgern.

Nun bestiegen wir die Anhöhe des nicht ferne von hier gelegenen

Assisi.

Die Stadt zur Rechten ist über den Rücken eines Berges hingebaut; zur Linken erhebt sich stolz und würdevoll das Kloster — il sacro Convento — mit seinem Bogengange unterhalb, das dem Orden des heiligen Franciscus von Assisi gehört. Schon von Ferne gewährt es den imposantesten Anblick, welcher mehr an einen stattlichen Pallast, als an ein Kloster von Bettelmönchen mahnet. Rechts davon befindet sich die Kirche, deren innere Construction sich wesentlich dadurch auszeichnet, dafs über die untere Kirche, gleichsam wie über ein zweytes Fundament noch eine zweyte viel höhere erbaut ist.

Beyde Kirchen sind der darin enthaltenen Wand- und Decken-Gemählde aus Italiens ältester Kunstperiode, und zunächst der Florentiner,

merkwürdig. — Es eilen zwar die Meisten dieser Gemählde ihrer Zerstörung entgegen, Manche sind schon verschwunden und in der Angabe der Benennung jener Meister der noch erhaltenen stimmen die älteren und neueren Geschichtschreiber oft nicht mit dem allgemeinen Charakter jener Werke genau überein. Wir werden indessen von denselben nur so viel anführen, als mit mehr oder weniger Zuverlässigkeit davon gesagt werden kann, uns übrigens aber mehr an das Besonderheitliche des Styles der Werke selbst, als an die Nahmen ihrer Urheber halten.

Zuerst die *untere Kirche.*

Unter dem Hochaltare ruhen die Gebeine des heiligen Franciscus von Assisi, und über demselben sind, in vier Haupträumen des Kreuzgewölbes, die drey Tugenden der freywilligen *Armuth*, der *Keuschheit* und des *Gehorsams* mit der *Apotheose* des Heiligen in allegorischen Darstellungen geschildert. Ein Werk des *Giotto.*

Im Bilde der freywilligen Armuth — in der Richtung gegen Morgen — führt Christus die Armuth als Braut dem Heiligen zu. Ein Hund fällt sie bellend an; muthwillige Knaben necken und mißhandeln sie; vergebens werden mehrere Reichen zur freywilligen Armuth eingeladen,

während der Heilige diese Tugend ausübend dargestellt ist, wie er seinen Mantel einem Armen spendet. Alle diese Episoden sind aus dem Leben genommen und mit dem Hauptgedanken passend verflochten.

Im Raume gegen Mitternacht — das Bild der Keuschheit. Mitten in einer festen Burg und von ihr umgeben, sitzt sie, reif an Jahren, gleichsam gegen äufsere Anfälle in Sicherheit gebracht; schon wird ihr von Engeln die errungene Palme gereicht. Indessen sind aufserhalb der Feste die frühern zur Keuschheit nöthigen Momente von Reinigung und Umwandlung in verschiedenen sinnbildlichen Gruppen geschildert. Ein nackter Mensch wird abgewaschen, und wie durch die Taufe wiedergeboren, wobey Reinigkeit und Stärke geschäftig sind; Tod und Teufel, als Folge und Ursache der Unkeuschheit, auch die profane Liebe in Gestalt eines bockfüssigen Amors werden vertrieben, letztere von der Busse etc. Endlich die Berufung mehrerer Personen zur Reinigung durch den heiligen Franciscus.

Auf der Seite gegen Mittag sieht man die in der Gestalt eines Mönches personifizierte Tugend des Gehorsams auf einem reich bekleideten Sitze ruhen, unter einem Thronhimmel, zum

Zeichen der Ehre, wozu der freywillige Gehorsam führt, dessen Bürde sie eben einem vor ihr knienden Mönche auf die Schultern legt. Klugheit und Demuth sind im Gefolge; und auf des Erlösers grofses Beyspiel hin, der bis zum Tode des Kreuzes gehorsam war, deutet das aus seiner Wunde herabströmende Blut. Zuletzt sieht man den Heiligen selbst an den Banden des Gehorsams in den Himmel gezogen.

Hat man ihn bisher treu in der Ausübung jeder durch die erwähnten Allegorien vorgebildeten Tugend gesehen, so erblicken wir ihn endlich in der vierten und letzten Darstellung dieses Raumes in vollem Genufse der Seligkeit. Man sieht ihn, der im Leben sich der Reinigkeit beflissen, aufgenommen in den Chor der reinsten Geister, die um ihn her versammelt, ihm Freude und Seligkeit bereiten; ihn, der den Armen seine wenige Habe spendete, jetzt mit goldgewirkter Tunik angethan; ja ihn gleichsam auf den Thron eines Herrschers erhöht, der, solang er auf Erden gewandelt, der Demuth und des Gehorsams schwere Pflichten treulich erfüllt hat.

Diefs ist die einfache und unbezweifelt echte Deutung dieses Bildes, und daher an die Rolle eines Himmelskönigs, die er hier spielen soll

keineswegs zu denken. — Was der Heilige hinieden entbehrt und weil er es freywillig entbehrt, dessen ist ihm, und eben deſswegen, in den ewigen Wohnungen ein überschwänglicher Ersatz geworden.

So hängt hier Alles natürlich zusammen, und es liegen weiter keine geheimniſsvollen Vorstellungen zum Grunde; es ist die Lehre des Evangeliums, die wir so einfach, wie sie selbst, in diesen Symbolen deutlich erkennen. Wir geben daher, was diesen Theil der poetischen Erfindung anbelangt, diesem Bilde vor den drey übrigen den Vorzug, und setzen dann diesem zunächst die Darstellung der Armuth. — In den beyden übrigen zeigt sich eine zu groſse Mannigfaltigkeit dunkler Bilder, worin sich die damahlige Einbildungskraft der Menschen gefiel, die aber jetzt ihrer Abgezogenheit wegen, und weil sie denn einmahl so in unsere Vorstellungsweise nicht mehr passen, unter uns ihre Bedeutung verloren haben.

Wir sind überhaupt den allegorischen Darstellungen in der bildenden Kunst wenig zugethan, und noch weniger gemeint, diesen hier für die Nachahmung das Wort zu reden. Allein wir halten dennoch dafür, daſs Giotto damit ein in jeder Hinsicht verdienstliches Werk

hinterlassen hat. Einmahl zunächst für seine Zeit. Er sollte — diefs war die Aufgabe — mit der Verherrlichung dieses Tempels und seines Heiligen zugleich erbauend und belehrend auf die Gemüther einwirken. Beydes konnte er nur dadurch, dafs er sich der herrschenden Vorstellungsweise seiner Zeit anbequemte, die Motive seiner Darstellungen aus ihren religiösen Begriffen nahm, um so auf dieselbe am kräftigsten einzuwirken. — Wer möchte aber darüber mit dem ehrlichen Giotto rechten? Ihm so etwas zum Vorwurfe machen? Konnte er doch nicht anders, da über diefs noch sein eigener religiöser Geist in dieser Art von kindlicher Beschränktheit befangen war und seyn mufste.

Eine andere Frage ist es: Wie hat Giotto den übrigen Theil seiner poetischen Erfindung — Charakter und Ausdruck behandelt? Betrachten wir von dieser Seite sein Werk, so passen dessen Verdienste nicht nur für seine, sondern für jede Zeit, und sind vor Allem der unserigen ein herrliches Exempel von richtiger Auffassung geistiger Eigenthümlichkeiten, und ihrer eben so einfachen, als wahren Bezeichnung, mittels strenger aber schon besserer Formen, als die jener Meister, die ihm vorangegangen sind. Da seht ihr auch nicht eine Figur

ohne Bedeutung, und gerade in der rechten, in der sie jedesmahl auf die Einheit der Empfindung jener Gruppe bezogen ist, in deren Kreis sie aufgenommen; und das Alles ist euch mit der rührendsten Einfalt und Ruhe geschildert, und so ansprechend, daſs man des Mangels an technischer Fertigkeit wenig achtet, der hin und wieder noch die Gebrechen jener Zeit zu erkennen gibt.

Von den übrigen Gemählden dieser Kirche erwähnen wir noch folgender:

Auf der Seite gegen Morgen, Christus am Kreuze zwischen den beyden Miſsethätern; Engel umschweben den Erlöser. Unterhalb Maria in den Armen ihrer Freundinn, zur Seite Johannes. Rückwärts mehrere Frauen, Mariens Freundinnen, die dem Zuge gefolgt; an sie schlieſsen sich viele Zuschauer an, der Hauptmann und mehrere Krieger zu Pferd. — Diese Darstellung athmet den Geist und Charakter der Werke Giotto's mit der dem Schüler eigenen Individualität in der Bezeichnung, aber mit dem Gefühle und Verstand des Meisters.

Diesem Gemählde zunächst, und auf der Wand gegen Mittag, reiht sich im Cyklus die Kreuzabnehmung und Grablegung an. Auch hier hat der Mahler den Pinsel in Giotto's

Geist getaucht, aber nicht in die Farben seiner Palette. Rührend ist der Ausdruck eines tiefen Mitgefühles und der reinsten Theilnahme aller in beyden Handlungen begriffenen Persohnen; aber mit weniger Gewandtheit und Kenntnifs im Uebrigen ausgeführt.

Der heilige Franciscus, wie er die Wundmahle empfängt, hier über einer Treppe, ist von gleichem Style mit den beyden letztgenannten Schilderungen, und wohl auch von derselben Hand. Der Ausdruck des Heiligen ist voll unbeschreiblicher Andacht und Hingebung.

Dann sieht man aufser mehreren Darstellungen von Heiligen, im Gewölbe dieser Seite, noch folgende Scenen aus dem Cyklus der Leidensgeschichte: den Einzug in Jerusalem, die Fufswaschung, die Einsetzung des heiligen Abendmahls, die Gefangennehmung, die Geifslung und Kreuzigung. — Der Styl darin entfernt sich von der in Giotto's Werken herrschenden Ruhe und Simplicität unter den bisher angeführten Gemählden am Meisten. Alles ist viel freyer und bewegter gehalten in den Stellungen einzelner Figuren, so wie in der Anordnung der Gruppen, auch eine weit lebhaftere Farbengebung darauf berechnet.

Auf der entgegengesetzten Seite und an den Wänden gegen Abend und Mitternacht befinden sich drey Gemählde, deren näheren Inhalt wir nicht ausführlicher angeben können. Aber nach dem zu urtheilen, was die besser daran erhaltenen Theile noch zu erkennen geben, ein Werk späterer Zeit, woran das Ringen nach besserer Form ersichtlich, mehr Rundung und Kraft, mehr Geschmeidigkeit der Bewegung, durchaus mehr technische Fertigkeit mit geistigem Ausdrucke hervortreten.

Den Gemählden aus der Leidensgeschichte im Gewölbe jenseits, entsprechen hier eben so viele aus der Jugendgeschichte Jesus: Die Heimsuchung Mariä, die Geburt Christi, die Anbethung, Beschneidung, Flucht nach Egypten, der Kindermord, Christus im Tempel und die Rückkehr von Jerusalem.

Diese Bilder verrathen zwar die ältere Strenge; was Form und seelenvollen Ausdruck der Physiognomie anbelangt, doch geben sie eine andere Individualität als die des Giotto, und einen anderen Künstler zu erkennen, der aus der Schule des Taddeo Gaddi stammt, und nach Vasari's Bericht, Giovanni von Mailand seyn soll.

Nicht ohne Verdienst, doch viel schwächer, ist das Bild einer Kreuzigung, zur Seite steht der heilige Franciscus mit mehreren seines Ordens. An der Wand gegen Morgen. Der Künstler liefs sich manche Uebertreibung im Ausdruck und in der Bewegung beygehen, auch wufste er sich weder mit der Zeichnung noch Proportion befriedigend abzufinden.

Einen erfreulicheren Anblick geben die Gemählde über der Kanzel, eine Krönung der Maria, eine Kreuzigung und zwey Darstellungen aus dem Leben des heiligen Stanislaus. Es sind Werke des Giottino, wofür uns die schon früher *) an diesem Meister gerühmten Eigenthümlichkeiten bürgen, sein Hinneigen zum Geschmeidigeren, und zu gefälligeren Verhältnissen, sein Streben nach höherer Vollkommenheit mit besonderem Fleifse in der Behandlung.

Auch die Darstellungen aus dem Leben des heiligen Martinus, in der Capelle gleiches Nahmens, haben viel, wenn gleich kein überwiegendes Verdienst, und sind mit den darin befindlichen gemahlten Glasfenstern der Beachtung werth.

---

*) I. Th. S. 336 — 340.

Wir wenden uns jetzt zu den Gemählden in der Oberen Kirche.

Dafs diese einst unendlich reich mit Gemählden aus der ältesten Epoche geziert war, erzählt uns Vasari, aber nur wenige übrigen noch davon, und selbst diese befinden sich in einem so kläglichen Zustande, dafs auch sie, gleich den schon Erloschenen, bald ganz von den Wänden verschwunden seyn werden.

Zuerst bemerken wir jene, die in einer fortlaufenden Reihe unterhalb an den Wänden angebracht und aus der Legende des heiligen Franciscus genommen sind. Wir zählten deren 28 und geben sie hier der Folge nach und mit einer kurzen Bestimmung ihres Inhaltes an.

1. Ein Bürger nimmt zu Ehren des heiligen Franciscus seinen Mantel ab, ihn zu dessen Füfsen auszubreiten. Die Scene geht in Assisi vor.

2. Der Heilige gibt einem Soldaten sein Gewand.

3. Er sieht im Traume einen prächtigen Pallast.

4. Der Heiland befiehlt ihm die Wiederherstellung eines Gotteshauses.

5. Der Heilige gibt seinem Vater die weltlichen Kleider zurück und empfängt dagegen vom

Papste das Pallium, mehrere Zuschauer umstehen die Gruppe.

6. Der Papst sieht mittels eines Traumes in St. Franciscus eine Stütze der Kirche.

7. Er bestätiget den Orden des Heiligen.

8. Seine Gefährten sehen ihn in einem feurigen Wagen fahren.

9. Ein Engel zeigt einem bethenden Mönche fünf Sitze im Himmel, worunter der Zierlichste für den Heiligen.

10. Ein Mönch treibt auf Befehl des Heiligen den Teufel aus Arezzo.

11. Der Heilige erbiethet sich dem Sultan, zum Beweiſse der Echtheit seiner Lehre, die Feuerprobe zu bestehen.

12. Der Heilige wird in einer Wolke zu Christus emporgehoben.

13. Einsetzung und Feyer der Krippe durch den Heiligen.

14. Auf dessen Gebeth entspringt aus einem Felsen eine Quelle, an der sich ein durstiger Eseltreiber labt.

15. Der Heilige predigt den Vögeln Dankbarkeit gegen den Schöpfer.

16. Er speiset bey dem Hauptmann von Celano, der aber während des Essens den Geist

aufgibt, wie es ihm St. Franciscus aus Eingebung vorhergesagt.

17. Der Heilige, vom Geiste Gottes inspiriert, predigt vor dem Papste und den Cardinälen.

18. Er erscheint den versammelten Mönchen, während einer Predigt des heiligen Antonius.

19. Er empfängt die Wundmahlen Christi.

20. Seine Seele wird in den Himmel aufgenommen.

21 und 22 sind erloschen.

23. Der Körper des Heiligen wird nach Assisi gebracht, um in S. Giorgio beygesetzt zu werden. Der Zug hält eben vor St. Clara's Kloster, aus welchem die Heilige sich mit den Schwestern des Ordens begeben hat, um dem entseelten Körper die letzten Beweise ihrer Verehrung zu bezeugen.

24 und 25 sind gleichfalls erloschen.

26. Der Heilige, in Gesellschaft zweyer Engel, heilet einen Verwundeten.

27. Er erweckt eine Todte, deren Seele dann nach abgelegter Beicht von einem Engel aufgenommen wird.

28. Auf die Erscheinung des Heiligen in der Luft und dessen Gebeth wird ein Gefangener befreyt.

Gemeiniglich hielt man, und im Vertrauen auf Vasari's Angabe, Giotto für den Meister dieser Gemählde. Allein dessen nicht zu erwähnen, dafs die Bilder schon unter sich eine merkliche Verschiedenheit des Styles in der Erfindung, Anordnung, in den Umrissen und der Kenntnifs der Proportion zu Gesicht geben, woraus man auf mehr als einen Meister dieser Werke zu schliefsen berechtiget ist; so stimmen doch alle diese Eigenthümlichkeiten mit denen, die aus Giotto's Werken so bestimmt hervortreten, zu wenig überein, als dafs man Giotto, auf die blofse Autorität des Vasari hin, für so ganz ausgemacht als den Urheber dieser Darstellungen nehmen könnte.

Wir gestehen, dafs wir, in der Erwartung, hier vor Giotto's Werke zu treten, bey ihrem Anblicke nichts weniger, als an diesen Künstler erinnert wurden, weil wir uns früher an dessen unbezweifelt echten Bildern in Florenz, und kurz zuvor an jenen in der untern Kirche, zu bestimmte Merkmahle von den künstlerischen Eigenheiten desselben abgezogen hatten. — Zuerst verstand Giotto seine Gruppen besser anzuordnen und die einzelnen Figuren mehr zu einem völligeren Ganzen zu verbinden, was wir in diesen Darstellungen vermissen, worin die

Theile mehr vereinzelt und getrennt erscheinen. Wenn es auch schon die Zeit mit sich brachte, daſs Giotto in der Kenntniſs des Nackten, dessen Charakters, und der feineren, edleren Verhältnisse der Theile, es nicht wie die Späteren zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit gebracht hatte; so tritt doch der Mangel in seinen Gebilden nicht so groſs und auffallend hervor, wie in den gegenwärtigen, nahmentlich in Nr. 5. Auch stehen hier die wohlgenährten Gesichter von runder Form mit kleinlicheren Verhältnissen ihrer Theile im Widerspruche mit Giotto's gezogenerem Oval seiner Köpfe, hoher Stirne, länglichen Nasen, mehr vor- als zurücktretendem Kinn *) etc., Eigenheiten, über welche Giotto in seinen Schilderungen eben so wenig hinaus, als überhaupt von einer gewissen schlanken Gestaltung seiner Figuren abgegangen ist, deren gefälligere Verhältnisse mit freyerer aber dabey anmuthiger Bewegung wir in diesen oft zu langen, noch öfter zu kurzen Gestalten unmöglich wieder erkennen.

Gehen wir endlich noch auf den Ausdruck zurück, so ergibt sich nicht minder eine beson-

---

*) Man vergleiche damit I. Th. S. 327, und die dazu gehörigen Umrisse.

derheitliche Verschiedenheit. Charakteristische Bezeichnung der Empfindung, und Lebendigkeit der Gefühle finden sich allerdings in vielen Stellen, nahmentlich in den Bildern Nr. 5, 11, 14 und vor Allen 16 und 23; allein es ist nicht Giotto's süsse hinnehmende Lieblichkeit, nicht jene Einfalt im Ausdruck der Begeisterung, kurz es ist nicht Giotto's Besonderheitlichkeit im Ganzen, die von der Seite alle seine Werke so anziehend macht.

Mit mehr Zuverlässigkeit bestehen als Werke des Cimabue die Gemählde in den Kreuzgewölben der Decke, und an dem Raume unterhalb der letzteren im Hauptſchiffe.

Es ist nur zu bedauern, daſs von jenen Manche verschwunden sind, und sich nur in den Ecken noch die Darstellungen von Christus, Maria, Johannes dem Täufer und der heilige Franciscus; ferner in einer andern Abtheilung des Gewölbes die vier Kirchenlehrer mit ihren Schülern zur Seite kenntlich erhalten haben. — Die Gemählde unterhalb der Decke — Geschichten aus dem alten und neuen Testamente — sind alle, bis auf Josephs Versöhnung mit seinen Brüdern, fast ganz unkenntlich geworden. Gleiches Verderben ergriff die beyden Darstellungen der Sendung des heiligen Geistes und der Himmelfahrt Christi über dem Haupteingange.

Diese noch erhaltenen Werke lassen uns in Cimabue's natürliche Künstler-Anlagen einen höchst erfreulichen Blick thun, womit er in der rohesten Zeit der Kunst, aufser seinem angebornen Gefühle mit lebhafter Einbildungskraft, und aufser der Natur, aller weiteren Hülfsmittel beraubt war, die Kunst zu fördern. Und dennoch sehen wir ihn schon auf einen solchen Grad erhoben, auf dem er sich von seinen noch roheren Vorgängern, den griechischen Mahlern, eben so vortheilhaft unterscheidet, als Giotto, sein Nachfolger, sich über ihn erhebt.

Von der Griechen gänzlichen Unbehülflichkeit und auffallendstem Mangel an einem schärferen und richtig vergleichenden Blick auf die Natur geben endlich die Figuren über dem Vorsprunge in den beyden Seitenarmen eine deutliche Anschauung; wenigstens wären wir sehr verlegen, aufser ihnen, irgend einem andern Meister, diese Kenntnifslosigkeit aller Proportion, dieses Steife, Gezwungene und Uebertriebene in der Zeichnung und Bewegung überhaupt, so wie aller den menschlichen Körper näher charakterisierenden kleineren Theile zuschreiben zu müssen.

So war bisher diese Kirche immer interessant geblieben wegen ihrer Werke aus der ursprünglichen Epoche des Wiederauflebens der

Kunst in Italien, und wegen der sich darbiethenden Gelegenheit, sie mit den darauf gefolgten besseren unmittelbar vergleichen zu können. Wären sie doch zu diesem kunstgeschichtlichen Zwecke nur besser erhalten, und müſste man ihrem bald gänzlichen Erloschenseyn nicht traurig entgegen sehen.

Wir betrachteten noch die mit bunten Farben prangenden Fenster, und verlieſsen dann diesen Ort, um weiter im Inneren der Stadt die Reste eines alt römischen Tempels zu sehen, der, nach der heutigen Benennung der Kirche S. Maria di Minerva, vermuthlich der Minerva geweiht war. Diese Kirche ist späteren Ursprungs, und nur ihr Porticus der sehenswürdige Ueberrest jenes alten Tempels, dessen sechs kannelierte korinthische Säulen, was deren Verhältnisse und Erhaltung betrifft, zu den schönsten und gefälligsten gehören.

Wir fuhren wieder zurück, und bey S. Maria degli Angeli vorbey nach

Perugia.

Diese Stadt ist eine der ältesten von Italien und liegt auf einem hohen Berge, kühn und trotzig erbaut. Sie ist von reiner gesunder Luft

umweht, und gestattet weithin eine Aussicht über die anmuthigsten Thäler.

Ehemahls, durch ihre hohe, befestigte Lage begünstiget, durch Tapferkeit im Kriege und ausdauerndem Muth im Widerstande berühmt, hat sie sich später auf dem Wege der Kunst einer hohen Achtung werth erhalten. In dieser Hinsicht ist Perugia auf dieser Route die sehenswürdigste Stadt, und etwa das, was Siena auf der entgegengesetzten Strafse ist. Wenigstens dürfte man Pietro Perugino wohl nirgends besser kennen lernen, als in seiner Vaterstadt, da nirgends seiner Werke mehr und bedeutendere sich zusammenfinden, die uns in den Umfang seiner Kunst besser einführen könnten, als diese hier.

Wir machten mit der Beschauung der Fresco-Gemählde al Cambio den Anfang. — Gleich beym Eingange und ihm gegenüber fallen die Darstellungen der Geburt und Verklärung Christi ins Auge. Die Figuren sind nach Art dieses Meisters in einfache Gruppen zusammengestellt.

Im Bilde der Geburt knien zur Linken mehrere Hirten, an die sich Maria zunächst anschliefst; gegenüber der heilige Joseph; zwischen beyden in der Mitte das Christkind holdlächelnd auf der Erde. Rechts nach dem Hintergrunde

zu noch andere Hirten. Mehrere Engel in der Glorie, über das Ganze in einem Bogen symmetrisch gestellt. Der Ausdruck ist ungemein zart und innig. Blick und Andacht sind auf das Kind, als den Mittelpunct der Empfindung Aller gerichtet, wodurch die Einheit der letzteren glücklich hergestellt ist. Auf die Zeichnung hat der Künstler besondere Sorgfalt verwendet.

In der Verklärung zeigt sich Perugino besonders groſsartig in allen Theilen; in den Figuren herrscht eine gröſsere Leichtigkeit der Bewegung mit mehr Freyheit im Wurfe der Gewänder, der Ausdruck ist kräftiger motiviert. Man kann sich hier des Gedankens kaum erwehren, daſs Raphael beym Entwurfe seiner Transfiguration hier und da diese seines Lehrmeisters im Sinne gehabt haben mag.

Zur Rechten davon sieht man die Erythräische, Persische, Cumäische, Lydische, Tiburtinische und Delphische Sibylle in eine Gruppe vereiniget, welcher eine zweyte entspricht, die aus den Propheten Isaias, Moses, Daniel, David, Jeremias und Salomon besteht, alle trefflich und von genügendem Ausdruck. In Daniels Zügen will man das Bildniſs Raphaels erkennen.

Auf der andern Seite, und in zwey Flächen abgetheilt, finden sich viele der ausgezeichnet-

sten Männer, Helden und Philosophen der Vorzeit. Es sind Fab. Maximus, Socrates, Numa Pompilius, Fur. Camillus, Pythagoras, Trajan, Licinius, Leonidas, Hor. Cocles, Fabius, Sempronius, Perikles und Cincinnatus. — Diese Figuren sind zu Massen zusammengehalten, wodurch das Ganze einen grofsen Charakter erhält und Perugino's Meisterschaft vorzüglich darthut.

Das Bildnifs an dem Pfeiler, jetzt zu seiner besseren Erhaltung unter Glas gebracht, ist der Künstler selbst, in schwarzer Kleidung mit rothem Barret, von dessen eigener Hand. Die Züge voll Wahrheit und Leben vergegenwärtigen uns einen schlichten und zufriedenen Bürger der Stadt Perugia. Man mufs es aber in der Nähe betrachten, um zu sehen, wie es der Meister mit ganzer Seele gemahlt, wie zart und vollendet es ist, wie verschmolzen die Farben sind, und wie herrlich modelliert die charakteristischen Theile des Kopfes. Sehr passend ist die folgende Unterschrift:

Petrus Perusinus egregius Pictor.

Perdita si fuerat pingendi hic retulit artem,

Si nusquam inventa est hactenus, ipse dedit.

Weniger ausgezeichnet als die genannten Gemählde von Perugino's Hand ist sein Altarblatt: die Taufe Christi, in der hier anstossenden Capelle, deren übrigen Gemählde an den Seitenwänden von Giannicola, einem seiner Schüler, herrühren. Sie sind aus dem Leben des Täufers Johannes genommen, und stellen den Besuch der heiligen Elisabeth, die Geburt und Enthauptung Johannes, und das Gastmahl des Herodes in Beziehung auf die Enthauptung des ersteren vor. Sie sind sämmtlich gut erhalten und mahnen sehr deutlich an die Schule. Anordnung, Stellung der Figuren, und der Ausdruck, besonders in den weiblichen Köpfen, können den Lehrmeister unmöglich verläugnen.

Aber die Decke ist bey Weitem das Merkwürdigste von Allem. Wir meinen den oben in der Mitte sitzenden Gott Vater, und um ihn, von niedlichen Arabesken umgeben, die Brustbilder der Evangelisten und mehrerer Apostel. Die Köpfe sind ganz vortrefflich, alle voll himmlischer Begeisterung. Gott Vater ist das Urbild der Liebe. — Der Färbung und den zärteren Umrissen nach zu urtheilen, könnte die Ausführung wohl dem Raphael zugeschrieben werden.

Aufser diesen finden sich auch noch in mehreren Kirchen Gemählde von Pietro Perugino.

Wir bezeichnen zuerst S. Agostino, und von den darin befindlichen sieben Bildern, vor den übrigen, eine Anbethung der Hirten, von symmetrischer Anordnung und vielem Zartgefühl im Ausdruck; Josephs Kopf wäre eines Raphaels würdig. Aus des Künstlers erster Zeit.

Dann eine Darstellung der drey Könige. Dieses Bild ist uns merkwürdig geworden durch die Vergleichung mit jenem von gleichem Inhalte, das sich zu Spoleto im Hause Ancaiani befindet. In dem letztgenannten ist die Anordnung nur umgekehrt, noch einfacher und strenger, und darum im älteren Style Perugino's. In unserm Bilde hier sitzt Maria, das Kind ruht in ihrem Schoofse, Joseph und einige fromme Hirten stehen zur Linken. Rechts die drey Könige.

In dem Bilde zu Spoleto kniet Maria zur Rechten allein, vor ihr liegt das Kind zur Erde; Joseph zur Seite allein, doch etwas entfernt. Die drey Könige haben sich von der Linken her genähert. Drey Engel schweben in der Glorie. — Hier sind es deren mehrere, doch ganz in demselben Style. Endlich befinden sich dort wie hier zwey Reiter im Mittelgrunde.

Durch diese Vergleichung sind wir in unserer früheren Vermuthung, jenes Bild könne aus der Schule des Perugino seyn, sehr bestärkt

worden; vielleicht von Pinturichio? Wenigstens deutet der bestimmtere Faltenwurf auf diesen Meister hin.

Ein anderes Bild von Perugino in dieser Kirche ist die Taufe Christi dem Altare mit der Geburt Christi gegenüber. Die Engel darauf sind wieder ganz die himmlischen Wesen, wie sie diesem Meister allenthalben eigen sind; aber die Zeichnung des Nackten an der Figur von Christus ist ihm nicht sonderlich gelungen, der Körper ist mager, unbeholfen, von steifer Haltung. Das Colorit äufserst trocken. Ein Bild erster Zeit.

Noch gibt man ein Gemählde in einer Capelle des linken Seitenarms, das offenbar von Perugino ist, für ein Werk Raphaels; wahrscheinlich Perugino zu Ehren, gleichsam als wäre der Schüler seinem Lehrer nie über den Kopf gewachsen.

Im Gebäude der Universität sieht man ein Gemählde von Andrea Verochio, dem Lehrmeister Perugino's. In der Zartheit des Gefühles und der Milde des Ausdrucks war er dem Schüler ein treffliches Muster, nicht so in den technischen Theilen. Seine Gesichter haben einen scharf geschnittenen Mund, die Gewänder sind noch hart und schneidend gebrochen, sein Pinsel ist flach und trocken.

Eine Pietà von Perugino war uns hier besonders merkwürdig geworden, weil ihr Anblick uns sogleich an denselben Gegenstand im Kleinen, als Gradino ausgeführt, erinnerte, welches Raphael noch als Schüler Perugino's für die Nonnenkirche zu Perugia verfertiget hat. *) In den Hauptmotiven der Anordnung ist Raphael dem Meister pünctlich treu geblieben, nur mufste er sich, dem kleineren Raume gemäfs, dabey auf wenigere Figuren beschränken.

In der Universitäts-Kirche hatten wir wenig Genufs. Wir berühren hier nur die beyden Altarblätter, von Subleyras, deren Skizzen im Kleinen die königl. Gallerie zu München verwahrt. Auch die übrigen Gemählde darin stammen aus neueren Zeiten, an welchen man ungerührt vorübergeht, nicht weil sie neu sind, sondern weil ihnen die Salbung der Alten fehlt. Es ist auffallend, wie das Auge immer weniger sich durch blofse Formen und Farben bestechen lassen will, wenn sich Geist und Gemüth fortwährend am Geist- und Gemüthvollen erkräftiget haben; wie doch das Flüchtige, das oberflächlich Aufgefafste der Darstellung, bey all seinem Reichthum und Prunk, so arm erscheint, so nichts bedeutend, wenn die Eindrücke des Ruhigen, einfach Gro-

*) Man vergleiche hierüber unsern Aufsatz im Kunstblatte 1821. Nro. 5.

ſsen, wenn Ernst und Gediegenheit des Charakteristischen durch längere Zeit fort ihre unumschränkte Gewalt über das betrachtende Gemüth ausgeübt, und es zu gleicher Ruhe, zu gleichem Ernst gestimmt haben! Eine Bemerkung, die so wahr als begreiflich, aber beydes nur für diejenigen ist, die die Wahrheit durch die That an sich selbst erfahren haben.

Im Saale der Congregazione de' Signori befindet sich ein Altarblatt von Paris Alfani, einem Schüler Perugino's, nicht ohne Verdienst; und neben diesem Saale ein Bild von der Hand des Meisters selbst, aber aus dessen letzter Zeit (1510). Es stellt eine Madonna mit dem Christkinde vor, umgeben von dem Heiligen Augustin und Sebastian. Man bemerkt daran die Schwäche des Alters in der Zeichnung, und im Colorit; nur sein Geist war weniger getrübt. In Mariens Zügen liegt noch immer jenes Zarte und Jungfräuliche, das überall seine Madonnen charakterisiert.

In der Kirche S. Pietro verweisen wir auf einige kleinere Bilder dieses Meisters, welche sich in der Sacristey befinden; und auf ein anderes mit den beyden holden Knaben Jesus und Johannes, das der Hand seines beſsten Schülers werth ist.

In S. Francesco zeichnet sich Perugino's heiliger Sebastian vor andern aus, und eine Ge-

burt Christi von Paris Alfani, ist des holden Kindes und der singend dabey angebrachten, wunderholden Engel wegen, jeder Beachtung würdig.

In der Kirche al Carmine endlich findet sich noch ein Gemählde, das von Kennern nicht leicht ungesehen bleiben sollte. Der Gegenstand ist eine heilige Familie, in welche, aufser den gewöhnlich darin vorgestellten Personen, auch noch Zacharias und Anna aufgenommen sind. Den Hintergrund ziert eine Landschaft. Tiefe und Zartheit des Ausdrucks, so wie der Styl des Ganzen überhaupt verweisen dieses schöne Bild in die Schule Perugino's, worin es einem seiner tüchtigsten Schüler angehören mag.

Im Dome fand sich nichts Merkwürdiges vor. Die beyden Statuen der Päpste Julius III. und Paulus II., welche segnend abgebildet, ehemahls die Seitenthüre zierten, erfuhren durch die Franzosen, wie die Statue Gregors III, am Stadthause zu Bologna, dasselbe Schicksal. Sie sind nicht wieder aufgestellt, vielleicht zertrümmert worden. — Aus dieser Kirche entführten die Franzosen auch Baroccio's Gemählde der Kreuzabnahme, die wir im Saale Borgia zu Rom gesehen hatten; gleiches Loos soll ebenfalls, wie man uns sagte, zwey Bilder von Perugino

getroffen haben. Wenn es sich so verhält, so sind es wohl keine anderen, als die Auferstehung Christi, und eine Madonna mit vier Heiligen, die wir, nach ihrer Rückkehr von Paris, ebenfalls im Saale Borgia gesehen hatten.

Diese Gemählde sind übrigens ihren Kirchen nicht zurückgegeben worden; ein Verfahren, welches wir aus dem Grunde nicht misbilligen können, weil wir bey dem grofsen Unverstand, und der unverzeihlichen Sorglosigkeit der Vorstände, die traurige Bemerkung zu machen oft Gelegenheit hatten, dafs viele der befsten Gemählde in Kirchen theils unvortheilhaft aufgestellt, theils gänzlich verwahrlost, sich in einem so bedaurungswürdigen Zustande befanden, dafs sie bald völlig zu Grunde gehen müfsen. Eine solche Veränderung konnte also nur heilsam seyn. Sonst aber sollte man die Kirchen dieser äufseren und wesentlichsten Zierde nicht wohl berauben, um so weniger; da nicht selten, nebst der poetischen Erfindung, die ganze mahlerische Wirkung eines Bildes, dessen Anordnung, Charakter-Bezeichnung, Färbung, Helldunkel mit der technischen Behandlung auf den Platz selbst, auf dessen Beleuchtung, Höhe und Entfernung, vom Künstler berechnet worden ist, um gerade an

dieser Stelle seinem Bilde die beſstmöglichste Wirkung zu sichern; so zwar, daſs es nachmahls seinem ursprünglichen Standorte entrückt, oft an seiner wirksamen Haltung nothwendig verlieren muſs.

Endlich müssen wir auch noch des erbauenden Zweckes gedenken, den passende Gemählde in Kirchen haben können, obgleich dieser nicht ausdrücklich in der Absicht des producierenden Künstlers gelegen ist.

Darstellungen eines rein moralischen oder religiösen Inhaltes, wenn der Gegenstand deutlich aufgefaſst und mit entsprechender Wahrheit und Würde behandelt ist, können in Kirchen ihre Bestimmung nimmer verfehlen. Aus dem thatenreichen Leben Jesus und der Heiligen, oder aus den erhabensten Mysterien der Religion genommen, sind sie die lebendigsten Dolmetscher heiliger Lehren und der Thunlichkeit dessen, was uns durch sie als Pflicht gebothen ist. — Sie erheben aber auch das unbefangene Gemüth, und entflammen es, durch die Wahrheit und den kunstreichen Zauber der Behandlung, zum Glauben und zur Andacht, sie begeistern es zur Nachahmung und zu frommen Entschlüssen in der Liebe und ausdauernden Geduld, im Vertrauen, in der Zuversicht und Standhaftigkeit

es denen nachzuthun, die uns als Beyspiele vorangegangen sind. — Diefs ist die einzig wahre, von der katholischen Kirche gebilligte Verehrung der Heiligen, insoferne sie den Menschen selbst zum Heiligen bilden und erheben soll, und die darum keineswegs — und als Anbethung schon gar nie — dem Bilde als solchem; sondern nur den dadurch vorgestellten Personen gelten kann, mit welchen wir, nach ihrer Lehre, durch das unsichtbare Band geistiger Gemeinschaft verknüpft sind. Nur zu diesem Zwecke verstattet sie der bildenden Kunst die Aufstellung ihrer Werke in Gott geweihten Tempeln; und wahrlich sie könnte ihr keinen edleren Wirkungskreis geben!

Wir wollten dessen nur beyläufig, und jenen kalten Bilderstürmern zur Beherzigung erwähnen, die da glauben, es werde durch Gemählde in den Kirchen nur dem gotteslästerlichen Aberglauben gefröhnt.

Von den Pallästen in Perugia zeichnen sich nur Alfani und Connestabile aus, beyde zweyer Bilder wegen, die gesehen zu werden verdienen. Jener besitzt ein Madonnen-Gemählde von Perugino, dieser ein anderes, eine anmuthige Jugendarbeit Raphaels.

Von Perugia und über hohes Gebirge weg kamen wir auf gutem Wege allmählig wieder herab ins Thal an den schönen See von Perugia, ehemahls Lacus trasimenus. Der See erstreckt sich der Länge nach durch das Thal, welches von Osten und Norden her von Bergen eingeschlossen ist, zwischen welchen und den schönen Ufern des See's der Weg hinabläuft.

In dieses enge Thal lockte der listige Hannibal die unvorsichtigen Römer unter Anführung des Consuls Flaminius, nachdem er sich nach überstandenen Müheseligkeiten und Hindernissen während seines Zuges über die Appenninen von Placentia (Piacenza) her, in der Ebene von Cortona gelagert hatte. In der mörderischen Schlacht, welche er hier den Römern geliefert, fand Flaminius den Tod, und sein Heer die gänzliche Vernichtung; was dem Schwerte entkam, ertrank im See oder wurde gefangen. In den Umgebungen von Passignano war das Schlachtfeld, das sich jedoch noch weiter hinab erstreckt haben muſs, weil man den Nahmen des Dorfes mit seinem Flusse Sanquinetto für eine Bezeichnung des Blutbades hält, das dort angerichtet worden; eben so deutet die Benennung Ossáia, eines noch weiter gegen Cortona hin gelegenen Dorfes, auf die schreckliche Niederlage,

die uns eine spätere Inschrift auf einem Hause anzeigt.

Nomen habet locus hic Ossaia, ab ossibus illis,
Quae dolus Annibalis fudit et hasta simul.

Was dieses bestätiget, ist die Menge von Knochen, die noch heutzutage in jenen Feldern gefunden werden.

In due Termini hielten wir Mittag, und betraten bald darauf mit Spilonga das hetrurische Gebieth mit seinem reitzenden Chiana-Thal. Jetzt lag uns Cortona zur Rechten auf grünender Höhe mit kleinen Villen besetzt. Ein heiterer Anblick!

Schon am Morgen des anderen Tages zogen wir in die alte hetrurische Stadt Arezzo ein. Im hohen Alterthume machten sich die Einwohner besonders durch Verfertigung hetrurischer Gefässe, den befsten von Allen, berühmt. Martial lobt sie schon zu den Zeiten des Porsenna *), und zieht sie selbst den Krystallenen **)

---

*) Aretinas nimis ne spernas vasa monemus
Lautus erat Tuscis Porsena fictilibus.
Epigr. 98. L. 14.

**) Sic Aretinae violant crystalina testae.
Epigr. 54. L. 1.

vor. In der Folge zählte sie mehrere berühmte Männer. Mäcen nannte sie seine Vaterstadt und Petrarca, auch die gefürchtete Geifsel Pietro Aretino stammte von Arezzo, und Guido, der um die Musik so verdiente Benedictiner-Mönch, nebst mehreren Anderen; nur an Mahlern war sie nicht fruchtbar. Uns ist nur Vasari bekannt, der dort geboren, und in den neuesten Zeiten Pietro Benvenuti, gegenwärtig Director der Akademie zu Florenz, von welchem wir im Dom ein grofses Gemählde sahen, welches er aus Dankbarkeit seiner Vaterstadt zum Geschenke gemacht. Es stellt den Triumph der Judith vor. Eine reiche Composition mit allen Verdiensten, aber auch mit allen Gebrechen der neuesten französischen Schule, aus deren Geist das Ganze hervorgegangen ist. Das Bild strotzt von Wissenschaft und Ueberlegung, ein Meisterwerk der Schule, wenn man will, ein wahres Schau- und Prachtstück! Aber — es läfst den Betrachtenden völlig kalt und frostig, es erweckt nicht die mindeste Theilnahme.

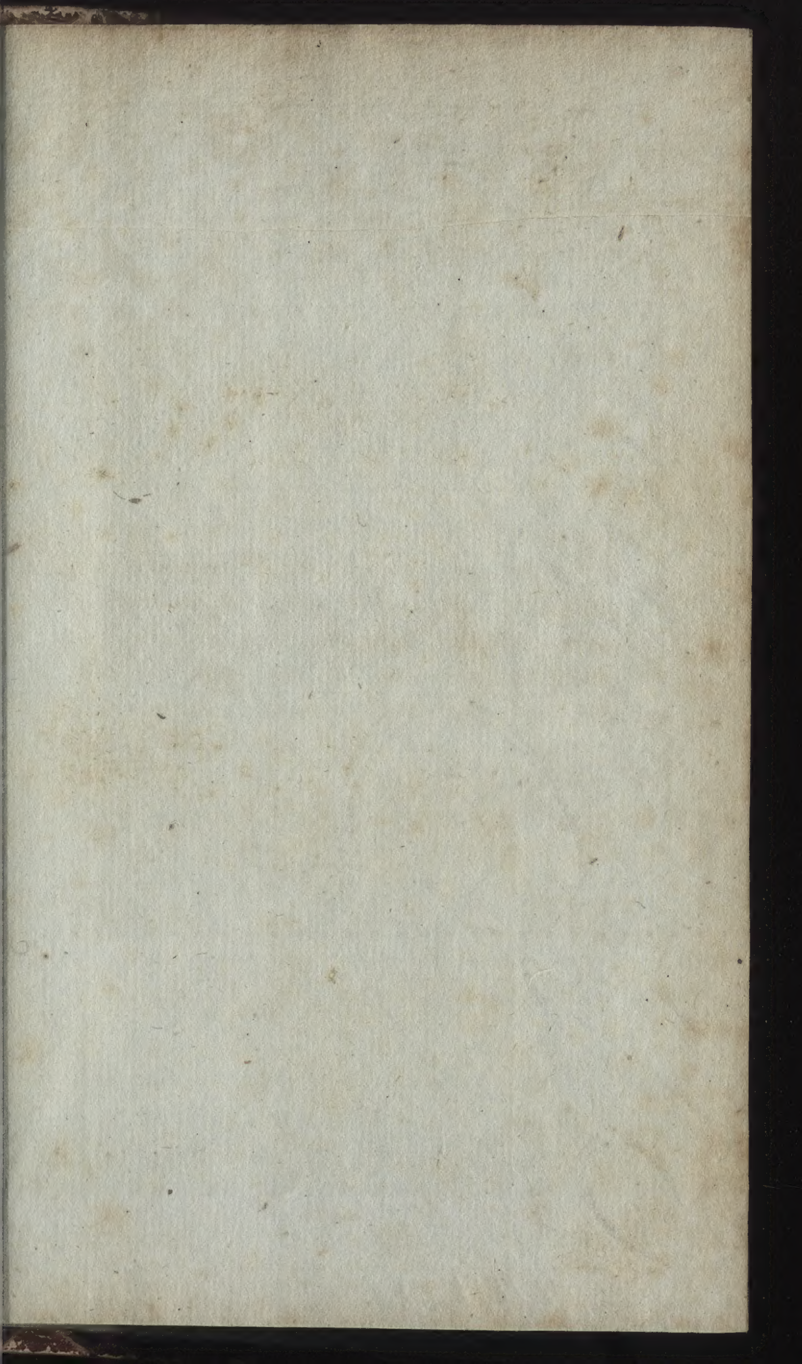
Jetzt noch eine Nacht in Monte Varchi, und bald fuhren wir durch die reitzenden, fruchtbaren Gefilde des Arno-Thales, und erreichten am folgenden Nachmittag das geliebte Florenz.

Hier endet nun unser Bericht über die Kunst in Italien. — Die Jahreszeit war schon in den Winter vorgerückt; wir beschleunigten daher von hier aus die Heimkehr auf demselben Wege, den wir gleich Anfangs hierher eingeschlagen hatten. Venedig und Mayland blieben zu beyden Seiten liegen, darum wurde auch dieſsmahl der venezianisch-lombardischen Schule in diesem Werke nicht gedacht.

Aber wer könnte Italien verlassen ohne den heiſsen Wunsch noch einmahl dahin zurückzukehren? Und so bleibt denn dieser integrierende Theil des Ganzen bis auf jene glückliche Zeit, die uns Gott bald verleihen möge, ausgesetzt.

Verbesserung:

Seite 427 lese man Maierbeer statt Maier Bär.



83-B6411-2

